PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 23 - ROMA, 7 GIUGNO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63086

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA FILOSOFIA CONTRO LE FILOSOFIE

Il pensiero di Jacques Maritain è un *pensiero di contrabbando nella filosofia moderna*, la quale ha una sua dogana occhiuta, armata, rigorosissima. Certi «cani di guardia» cui Paul Nizan qualche anno fa consacrò uno strano libro, irritante ed intelligente, hanno fiuto finissimo e mascelle poderose per scovare e rendere immobile chiunque tenti introdurre nella città chiusa della filosofia, ove convivenze, tradizioni, segreti, gergo sono custoditi gelosamente, merci ed armi, eludendo la vigilanza. E poichè senza coraggio, senza sprezzo del pericolo senza amore del rischio, non è possibile esercitare il contrabbando, nella trentennale carriera del Maritain, che ha tentato di violare tutte le frontiere, da quelle dell'arte a quelle della politica, da quelle della scienza a quelle della metafisica, della mistica, della teologia, le piste dei suoi itinerari possono essere scoperte ed identificate, solo se non si arretra di fronte a certa audacia irreverente ed irridente, che non è possibile in alcun modo intimidire. Come non rimaner, infatti, sconcertati da certe proposizioni, le quali sono vere sfide lanciate a tutti coloro che dall'altipiano della filosofia, a turno, impartiscono insegnamenti, regolano costumi, e interpretano le fasi lunari del pensiero? Sfida costantemente ripetuta ora *apertis verbis*, ora in contrappunto, ora sottintesa è, ad esempio, questa: la vostra età mentale, o fanciulli di tutte le filosofie, perverrà mai a quella maturità che le consenta di intendere l'altissima mente di Tommaso d'Aquino? Bisogna convenire che c'è da essere sconcertati da siffatte intimazioni, quando vengono all'orecchio di coloro, ai quali il pensiero tomista appare come una tolemaica descrizione dello zodiaco intellettuale con un sole, Dio, così immobile da restarsene sempre su un tropico.

Intimazione costantemente variata, per portarla a più stridente intensità, è l'altra rivolta alla Ragione, perchè ripudi gli insegnamenti di quei sommi, che di più fulgenti diademi la coronarono, nel passato. Correrà a rovina certa, se essa continua a giacere paga ed altera sotto gli errori che le filosofie postmedioevali hanno accumulato. Sommi architetti hanno voluto erigerle imperituri monumenti, e le hanno invece costruito tombe! C'è la tomba disegnata dal Descartes. Un angelo, una macchina, la glandola pineale potrebbero essere simboli di quella funeraria costruzione. C'è quella preparata dal Rousseau, che in bassorilievo porta scolpita una jungla con fiere sì dolci ed umane da sembrar quelle degli evangelisti. C'è la stele kantiana, in cui, a caratteri indecifrabili, è inciso, l'imperativo categorico. C'è l'urna hegeliana, istoriata dall'Idea, la quale angelicizza ciò che tocca.

La ragione non è morta: è mortifera. Processo implacabile al pensiero moderno, fatto con una lucidità sconcertante è peraltro quello del Maritain, il quale, ove altri vede fioritura, egli fiuta corruttela, ove altri avverte solare tepore, egli fiamma d'inferno. Il lessico maritainiano, comparato con quello di tutti gli altri filosofi, sembra compilato per antifrasi. Leggi Descartes, leggi Kant, leggi Hegel, e senza rendertene preciso conto intravedi sullo sfondo dei concetti, annate buone, armenti fecondi, campi di messe dorata, dimore tranquille e accoglienti rifugi, che invitano a pensar per lo meglio. Leggi Maritain, e l'eco conturbante di disastri, di cataclismi, di tellurici sconvolgimenti ti si fissa all'orecchio, ti angustia e ti fa trepidare.

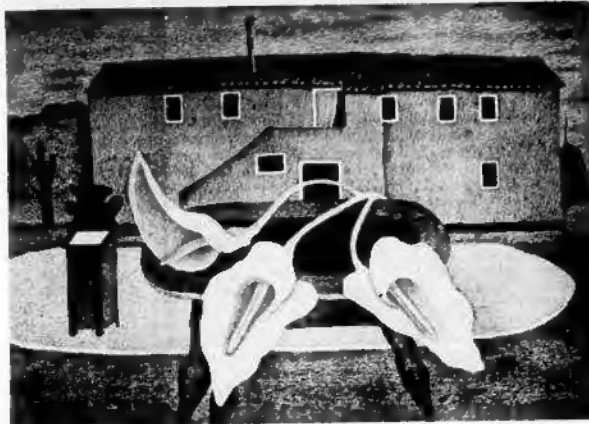
Il teorema del disastro, da un trentennio enunciato e ripetuto da Maritain, non è mutato per mutar di geometrie. La dimostrazione di quel teorema, negli scritti del filosofo, è venuta facendosi sempre più precisa e perentoria, finchè gli avvenimenti l'han resa irrefutabile. Sappiamo che una dottrina non ha da attendere la riprova dei fatti, altrimenti il Cristianesimo, ad esempio, sarebbe menzogna, smentito com'è dalle passioni e dalle follie degli uomini.

Ma sappiamo altresì, nè potrebbe esserci ragionevolmente contestato, che il pensiero muove la storia. Or se questa precipita nella barbarie, a chi, se non al pensiero è da chiederne conto? Nè si confonda il Maritain con gli apocalittici annunziatori della ventura ira. Costoro sanno come va a finire perchè sostituiscono alla infinita iniziativa della Provvidenza o della Storia, la propria che, per caso, ama le gramaglie. E neppure lo si assimili a quegli empirici i quali vi sanno indovinare se il polso del mondo batte rapido. Un esempio chiarirà meglio, rispetto a questi ultimi, il nostro concetto. In una lettera a Julien Benda, lo Huizinga così scrive: «La civiltà cosidetta moderna è piena di tre debolezze eterne dell'anima umana, che voglio enumerare: puerilità, superstizione e insincerità». L'analisi di queste tre debolezze è acuta e divertente. Le osservazioni intelligenti ed originali si intrecciano e fanno bella pagina. Alla fine quelle tre debolezze ci son diventate simpatiche, non son più contraffazioni dell'anima ma quasi perfezioni, e quando poi lo scrittore passa ad elencare e discutere i rimedi e trova che il turismo, suggerito tra questi, non ha quella «vis unitiva» di cui l'Europa ha bisogno, la cosa diventa allegra. Sì, diventa allegra, perchè vedere due uomini di raffinatissimo intelletto, maestri di larga fama, distributori di cultura oltre le proprie frontiere, consultarsi per decidere se il turismo o l'apprendimento di parecchie lingue salverà le nazioni, è cosa che interessa, e molto, il gran simpatico. Ora i maggiori pensatori d'Europa eran confratelli degli Huizinga e dei Benda, quando dissertavano sulla pace tra gli uomini. E coloro i quali da siffatti argomenti tenevan lontano il loro speculare accoglievano, senza saperlo, quel principio bergsoniano, onde filosofia e vero romanzesco alimentano il medesimo sforzo di conoscenza. Nessuna ansietà da nutrire quindi per le sorti di quel mondo reale, giacchè la filosofia lo ignorava, bene compiacendosi solo in quel certo ritmo di pensiero che crea l'emozione dei concetti. V'eran poi di quelli i quali, convinti che il pensiero a scuola ha comportamento esemplare e disciplinato, gliene avevan costruite parecchie, e ciascuna secondo il proprio gusto e stile. Grandi maestri dell'epoca questi ultimi, sottoponevano alla inquisizione delle curiosità pubbliche la propria filosofia, visitabile come una esposizione.

•

Non era difficile al pensiero illudere tutti questi suoi guardiani e covare il disastro e farlo esplodere, al momento giusto. In realtà i filosofi, pur proclamandola, non credono alla efficienza operativa del pensiero, le cui tesi interessano, al più, il tranquillo ed amabile dominio dei dotti, i quali hanno sempre i loro portici sotto cui proteggere il loro silenzio e il loro chiasso interiore.

Il Maritain, forse per salutare inquietudine di convertito, ha visto nel pensiero la fiamma dei roghi, ne è rimasto atterrito e si è dato a decifrarlo con i cifrari propri rifiutando quelli offertigli, dagli interpreti più famosi. Ha riconosciuto e individuato in ciascun sistema una formula, secondo cui gli elementi delle passioni umane venivano a comporsi nel gran laboratorio del mondo in forze distruttive, ed ha dimostrato che ciascuna formula allo stato puro nei testi immortali, finisce con il provocare sempre i sentimenti, complemento passionale di cui, proprio perchè pure, le formule sono avide. Certo non è la formula della dinamite che esplode ma la dinamite; e un trattato sugli esplosivi è così silenzioso e immobile come un libro di preghiere. Ma saper leggere e interpretare quei simboli significa conoscere la chimica delle passioni. Cartesiani, kantiani, puri fieri dei valori spirituali di cui si dicono portatori, non arrivano a comprendere che non ci sono asili inviolabili per l'intelligenza, che la realtà non è divisibile, che il destino intellettuale e quello materiale sono uniti. A render trasiucide quelle formule il nostro filosofo usa guardarle alla luce intellettuale che emana dalla dottrina di Tommaso d'Aquino, interpretandole e svolgendole con processo rigoroso, fino a che svelino tutte le loro valenze con le passioni micidiali, con gli accecamenti tenebrosi, con i miti devastatori.

Per dirla in breve, ciò che separa il Maritain dagli altri filosofi è il diverso

Giuseppe Viviani - Casa e calle *(acquaforte)*

amore della verità, da questi ultimi amata nell'interesse della cultura, e da lui amata disinteressatamente perchè è la verità, e cioè perchè è quella «adaequatio», quella conformità dello spirito con l'essere, in cui risplendono Creatore e creatura. Codesto punto è capitale per intendere alcuni atteggiamenti, alcuni anatemi, alcune rivendicazioni, che posson sembrare oltraggiosi e ingiustificati. Ma gli si farebbe un gravissimo torto, se si presumesse, in quel suo deciso orientamento di pensiero, vedere l'amore scontroso di uno stilita che è andato a vivere su una colonna — una cattedra tomista — aspettando nutrimento dai corvi, e sdegnando di gettar lo sguardo sul mondo circostante. L'ardore con cui tesse e ritesse quelle vie nuove del pensiero spesso scavate faticosamente nella roccia, è sempre alimentato da nuova generosità e da rinascente speranza. Chi meglio di altri, a patto di quale eroismo il pensiero moderno ha potuto salvare le sue vitali istanze. Io credo, ad esempio, che tra le innumerevoli opere che gli studiosi hanno consacrato al Descartes, quella dell'anticartesiano Maritain, meglio di ogni altra ne delinea la figura, ne determina la significazione storica immensa. «Le songe de Descartes» è certamente il libro che colui il quale conobbe il 10 novembre 1619 i rapimenti dell'Entusiasmo, per la rivelazione della «mirabilis scientia», prescieglierebbe tra tutti quelli che lo riguardano. E tuttavia l'analisi implacabile del razionalismo, considerato morte della spiritualità, fa pensare a quelle gigantesche invettive che i Padri della Chiesa scagliavano contro gli eresiarchi e le eresie. Del resto, come dargli torto, se quel razionalismo ha, tra le altre sue possibilità, quella di diventar grottesco? Un Anatole France, ad esempio, che aveva fatto sprizzar sorrisi da tutto, sapeva esser grave e serio, quando a lui, a Berthelot, a Buisson e ad altri illustri membri della lega razionalista, il celebre Charbonnel proponeva la necessità di contrapporre alle lugubri cerimonie della settimana santa «i banchetti di protesta del Venerdì Santo».

Il razionalismo è davvero la morte della spiritualità, se anche un cervello i cui lobi sono l'irriverenza e il sarcasmo come quello di Anatole France, può diventar così ottuso e bovino. Nè deve rincrescerci d'altra parte che l'ironia di Jacques Maritain — un'ironia particolarissima, che vorrei chiamare spazzante, perchè non lascia segno alcuno della cosa che colpisce, proiettandone i detriti a distanza incalcolabili — quando improvvisamente, come un obiettivo che si apra e si chiuda in pochi istanti, investe l'errore, non risparmi nemmeno quelle stature che sono statue.

•

In ogni errore Jacques Maritain vede un peccato dell'intelligenza, che può essere congiunto con un'estrema buona fede; e se nulla concede all'errore, tutto accorda a quelle verità le quali vivono in intrinsecazione con quello. Sul connubio parassitario tra vero e falso il nostro filosofo ha pagine di non ordinario acume, le quali tante cose spiegano, non escluse quelle di natura politica, come, ad esempio, l'esistenza di un popolo sano, buono, umano che pur segue, come gregge tranquillo, pastori inetti o infami.

L'illusione del gregge consiste nel credere che basti attaccare sul vincastro dei pastori i nastri multicolori dell'ironia, per far loro scontare quotidianamente le aberrazioni ora stupide, ora crudeli di cui è segnato tutto l'itinerario politico. Al popolo francese quella illusione è costata cara. Ma quanto più cara è costata al popolo italiano, il quale ha più di ogni altro riso del proprio regime, istituendo con esso quel rapporto d'ironia, mai intermesso, sempre più definitorio ed implacabile, che lo distaccava da coloro che ne avevano in mano le sorti, con fratture sempre più profonde, non così profonde però da separare le due rovine, quella dei rovinanti e quella dei rovinati. Il riso uccide sì, le libellule però, non i bisonti.

Il parassitismo tra errore e verità — per altri è dialettica danza — prospera a cagione di quelle due carenze che impoveriscono la coscienza moderna: la carenza ontologica e la carenza intellettuale. Contro queste due carenze il Maritain orchestra la sua polemica che davvero non ha paura delle parole. Ma codesta polemica è sempre una dinamo dell'amore. Si mettano a contrasto, per convincersene, i giudizi su riferiti dell'Huizinga e quelli che traluceno dal passo seguente: «C'è una cosa che l'Europa sa bene, che sa troppo bene anzi: è il significato tragico della vita. Da mille anni paga dolori per sapere un po' che cos'è l'uomo e a qual prezzo il più piccolo progresso si compia. Se l'Europa ha il senso tragico della vita, ha altresì il senso dell'eroismo: essa sa che l'eroismo solo sormonta la tragedia».

La prospettiva storica del dolore eroico è visibile da tutti i punti di vista che il nostro filosofo presceglie per guardare il reale. Non credo che siffatta prospettiva possa essere fallace, anche perchè tra le diverse linee che la compongono, sono due che interessano l'occhio interiore e lo sollecitano verso altri orizzonti: esse sono le linee del peccato

Continua a pag. 5.

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

BURCHIELLO INEDITO

Il Burchiello — come si sa — scriveva secondo l'estro e scriveva per gli amici; dagli amici i suoi versi correvano subito tra il popolo; qualcuno anche li trascriveva; e così fortunosamente si conservano.

Dopo la morte, che fu nel 1449, cominciarono le prime raccolte, e quindi le successive, che via via confusero insieme precedenti poeti burleschi e poeti burchielleschi susseguenti, imbrogliando bene e non male, per i poveri posteri, le singole attribuzioni.

Nè fin ad oggi gli editori han cercato di mettere un po' d'ordine in tanto caos.

Se n'è assunto ora il difficile compito Michele Messina (1) e dall'esame dei codici (48, distinti in 2 famiglie) e delle stampe antiche ha la coscienza di esser riuscito — rispetto alle poesie più note — a individuare ciò che veramente è del Burchiello, e di conseguenza a riconoscere un po' meglio quel che appartiene all'Orcagna e al Pulci, e — rispetto alle poesie ignote e da lui rintracciate — ha creduto di non poter far altro che attenersi alla «maggiore o minore autorità dei manoscritti».

Non era possibile — giustamente egli dice —, nei casi controversi, servirsi dei rapporti con l'opera che senza alcuna ombra di dubbio varie testimonianze ci indicano come autentica del Burchiello, in quanto sappiamo come questo genere di poesia, una volta incontrate le simpatie popolari, si venne moltiplicando rigogliosamente, calcolato tutto su uno stesso stampo, e come le affinità di stile e di lingua, le concordanze e gli echi sono tanti e tali da non permettere nessuna discriminazione» (p.11).

Come primizia della edizione critica completa, che egli appunto va con questi criteri preparando, presenta intanto agli studiosi una raccolta di 47 sonetti inediti, che vanno sotto il nome del Burchiello ,ma che il Messina con prudenza e con saggezza distingue in certi (11) e incerti, graduando questi ultimi dai *quasi certi* (10) ai *dubbi o incerti* (16) o *troppo incerti* (10); ai 47 ne aggiunge poi altri 9 di *corrispondenti, di andatura burchiellesca*, di varia attribuzione ma con maggiore o minore sicurezza da escludere dal novero di quelli propri del Burchiello.

Qualcuno si meraviglia di tante incertezze e di tante gradazioni; ma se si terrà conto di quel che s'è detto in principio circa la confusa e casuale trascrizione e tradizione, e delle caratteristiche tutte proprie di questo tipo di poesia, si dovrà riconoscere che non si potrebbe fare diversamente.

O sarà da riparlarne, se mai, quando ci sarà l'edizione completa con tutte le notizie e con tutte le giustificazioni.

Ma il Messina non si contenta di annunciare il lavoro futuro e di presentare l'inedito; traccia, anche, un rapido profilo della vita del suo autore e dei problemi che bisogna tener presenti «per la compiuta intelligenza di questo poeta» (p. 5); informa su la fortuna e discute su le origini e sui motivi della poesia burchiellesca; muove così dalla poesia realistico-burlesca ed arriva alla poesia burchia e burchiellesca sottolineandone il carattere precipuo di parodia e di satira contro la accademica letteratura vuotamente inviliante i grandi trecentisti.

Anche per questa parte il discorso può esser provvisorio; a suo tempo, tornerò anch'io a parlar del Burchiello; ma per il momento tengo ad approvare il Messina in quel che egli dice circa il tipo di valore della poesia burchiellesca che vuol «far ridere e ride di ciò che la vita ha di grottesco, ma anche di doloroso e di tragico»; e se tocca di cose immonde non vuol dire che sia anche immonda la vita di chi così si esprime, perchè, se non sempre, certo assai spesso, si tratta di un gioco e di un divertimento della parola e su la parola, quando non è addirittura, come s'è detto, satira e parodia antiletteraria, cioè antiaccademica.

In questo tempo, come nota il Messina, troviamo le oscenità accanto alle preghiere; spontanee e sincere le une quanto le altre; documento della penetrante cultura umanistica e reazione ad essa; «rivelano il genio del popolo e delle piazze;... che dà l'avvio

Continua a pag. 7.

Alberto Chiari

È DECADENTE L'EUROPA?

Il peccato dell'idealismo, tanto in filosofia che nella vita pratica, è di vedere le cose come dovrebbero essere, e non quali sono. Ed è per questo che incassa colpi così forti da parte del materialismo.

Ma poi, il materialismo stesso, non è progenie ultima di questa stessa Europa? Ecco il dilemma che ci mette davanti in un famoso libro René Guenon, *La crise de l'Occident*, come per altro il Berdiaev, in tutti i suoi scritti. Il che non impedisce che questi abbiano vissuto e pensato in Europa, si siano espressi in una lingua europea e in fondo abbiano naturalmente amato il nostro continente. Ed è proprio in questo che si rivelano tutte le grandi e tragiche contraddizioni dell'Europa. Ma forse che l'Europa è tanto complessa da potersi permettere il lusso di nutrire nel proprio seno le contraddizioni più mortali, non per questo cessando di affermarsi come Europa? Ha ragione G. B. Angioletti, in un suo libro apparso l'anno scorso, *Un europeo d'Italia*, quando, nella inchiesta sull'Europa, ricorda una frase di Karl Jaspers, secondo il quale: «La libertà di pensiero è un prodotto europeo».

La libertà di pensiero, vale a dire *la possibilità di dare libera espressione nella vita politica e sociale allo spirito critico, all'opposizione*.

E' questa una di quelle realtà che rimangono valide anche se... il fatto bruto viene a smentirle. La libertà dello spirito è cosa relativa solo per chi non ha provato a proprie spese la dittatura dello spirito. Penso che il più grande elogio che si possa fare all'Europa sta nel vedere le sue realtà quali sono. Ciò non deve indurre a credere che l'Europa sia in punto di morte, come sostengono gli apocalittici: dobbiamo solanto non perdere di vista la realtà qual'è. Ecco perchè veramente la nozione «Europa» non basta più a contenere il drammatico dialogo posto dal nostro tempo, più adeguato sembrandoci la nozione «Occidente», che d'altronde è già in uso nel dibattito dei problemi contemporanei.

A tal proposito ricordo la risposta che diede Lenin a Clara Zetkin in una conversazione sull'arte. Manifestando quest'ultima, nel 1921, le sue preoccupazioni per le sorti dell'arte nella Russia rivoluzionaria e ricordando le magnifiche tradizioni dell'Europa, che i nuovi artisti, pianificati, della giovane Unione Sovietica non intendevano affatto rispettare, Lenin rispose con energia: «Dobbiamo sapere essere barbari. Ho l'impressione che voi abbiate paura di affermare questa verità. Ebbene, io non mi perito di dirmi barbaro!».

Pensiamo d'altra parte all'atteggiamento di un Dostoievsky o anche di un Tolstoi di fonte all'Europa. Nel suo discorso commemorativo di Puskin, in cui culminava tutta la sua carriera letteraria, Dostoievsky diceva che le pietre di Venezia e di Firenze sono sacre per i russi. E' un elogio dell'Europa naturalmente alla russa: poichè ecco che cosa aggiungeva lo stesso Dostoievsky nel suo «Diario» («Che cosa è l'Asia per noi»): «Bisogna convincersi di non aver paura ad essere chiamati barbari asiatici»!

Ed è forse la Russia stessa fuori dell'Europa?

Qui incominciano quelle contraddizioni che l'Europa comprende nel suo seno e che essa stessa si è creata con tanta profusione e tanta forza dall'interno, rivelando nelle stesse sue debolezze la propria grandezza. Marx stesso e il comunismo non sono forse prodotti dell'Europa? Prodotti cioè di quello spirito scientifico che ha portato all'affermazione della civiltà di tipo europeo, dell'affermazione dello spirito critico contro il dogma dell'inquisizione, ma anche... alla bomba atomica e alla pianificazione in massa del genere umano.

L'Europa è da questo punto di vista grande e piccola al medesimo tempo; è avanzata e arretrata per le stesse ragioni. Sul piano storico non c'è dubbio alcuno che essa ha creato i due giganti, dai quali viene oggi guardata con ammirazione, ma anche con la condiscendenza che hanno i bambini di fronte ai loro genitori: l'America e la Russia.

Sul piano spirituale, come anche culturale, che sono alquanto arbitrari, essi restando e non restando «dentro» la storia (così s'ingenera la tragedia ma anche la grandezza della posizione dell'intellettuale, cioè dell'intelligenza che constata e offre ai secoli la sua testimonianza) il problema dell'Europa esiste e dev'essere apertamente discusso, oggi: e non c'è altra scelta — si deve prendere la difesa dell'Europa, come nozione e come realtà, perchè essa significa — tolte tutte le «relatività» delle furberie politiche — spirito critico, libertà di espressione, possibiltà di dialogo, opposizione.

Sì, è vero quello che disse tempo fa non meno furbescamente un Ilya Ehrenburg: «Se parliamo di Europa, da dove sono venuti i nazisti ad attaccarci?» Infatti, qui incomincia la tragedia dell'Europa, che effettivamente ha potuto creare — accanto all'*Etica* e alla *Critica della ragione pura*, opere come *Mein Kampf*, cui si devono i crematori di Meidanek, ecc. Il che non significa affatto che non dobbiamo lottare contro altri possibili Meidanek, che trasformerebbero definitivamente l'Europa e il mondo intero in un campo di concentramento, non appena l'idea di base, essenziale, l'idea-ossigeno della civiltà e della cultura — la libertà di opinione — fosse eliminata, esclusa dalla nostra vita quotidiana.

Europa, quanto grande e splendida appari da lontano, e come, incerta, inquieta, oscura, ti riveli da vicino!

E noi possiamo in definitiva constatare che l'Europa, in questa metà di secolo, del secolo XX, il più terribile e straordinario della storia, è in declino: ma quando pensiamo ai geni e alle personalità che essa ha ingenerato in questo stesso periodo nella cultura, ci rendiamo conto nonostante tutto della sua grandezza. E qui ha ragione l'Angioletti nel sumenzionato libro, osservando nel capitolo «I veri decadenti», la moltitudine delle personalità cospicue nel campo artistico europeo, che danno la propria fisionomia al primo cinquantennio del Novecento: Rilke, Proust, Valéry, Gide, Mann, Pirandello, Eliot, Joice, Lawrence, Lorca, Essenin, Picasso, Strawinsky, ecc.

Decadenza, questa? Forse. Ma che cosa accadrebbe se invece di nominare le personalità d'Europa, ci riferissimo all'Oriente? E anche: se invece di nominare soltanto l'Europa, ci riferissimo all'Occidente nel suo insieme?

Se aggiungessimo cioè a questa serie di nomi tutta la pleiade di intelligenze che si identifica con le cime più alte del pensiero moderno, sulla sua forse pericolosa ma certamente singolare strada di compiute realizzazioni e di vittorie?

Perchè nell'ordine dell'intelligenza, l'Occidente e non l'Oriente ha prodotto un Newton come un Einstein; uno Spinoza come un Openheimer; un Leonardo da Vinci come un Marx o Edison; un San Francesco come un Jeans o Eddington; un Kant come un Croce; un Dante come un Widghenstein!

L'elogio dell'Europa è in realtà l'elogio dell'Occidente.

Dan Petrascincu

"LA MORTE PER ACQUA"

In una breve nota, intesa a presentare (sulla «Fiera» del 13-1-52) un brano di «Altri equipaggi», Carlo Bo indicava la necessità di raccogliere in volume i racconti di mare di Raffaello Brignetti, per poter avere un'immagine compiuta dello scrittore. Continuare a leggere Brignetti su giornali e riviste, seguendo magari il consenso di una commissione giudicatrice, importava fin d'allora una perdita. Una perdita per l'individuazione, ogni volta rimandata, di un discorso narrativo che, pur allo stato di frammento, rivelava doti di raggiunta maturità. Utile dunque questo volume: «Morte per acqua» (n. 3 della sansoniana «Biblioteca di Paragone», 1953), che raccoglie cinque racconti o romanzi brevi di R. Brignetti, tra cui «Il grande mare» e «Altri equipaggi», risultati vincitori, com'è noto, del Premio Taranto, per gli anni 1948 e 1951. Tanto più che una mano sicura ha guidato Brignetti nella scelta (che poteva forse esser più larga, ma non meglio indicativa); insieme a un'impegnata meditazione che gli ha suggerito il titolo complessivo: «Morte per acqua». Una morte che cessa la nostra, terrestre, continentale distinzione tra vita e morte, per inseguire da vicino una morte che viene dal mare, dal dominio di un elemento infido che ricompensa la vita, distruggendola. La morte per Brignetti è veramente «morte per acqua», affidata ad una volontà decisa dal mare. In coerenza con questa persuasione, anche il modo del narrare si dirige da un sottofondo instabile, inquieto, come da un perenne farsi e morire e può cominciare da una nave, da una corrente, da un relitto alla deriva, anche da un cadavere scortato da un gabbiano. E qui si sono voluti trovare i primi limiti alla narrativa di Brignetti. Esperienza della vita di mare troppo insistita, pagine e pagine che si reggono sclusivamente su abilità e pazienza di inquadrature marine. C'è chi ha denunciato (Spagnoletti, di recente sul «Popolo») tutta una tecnica di sequenze a «suspence», trasferita di peso nel racconto. Senza spiegare poi, come, proprio correndo il rischio di una meccanica cinematografica, Brignetti abbia potuto durare quell'intimo felice situarsi, e non solo esternamente visivo, di una liquida presenza di spazi che intervengono, di vicende che prendono senso da uno svolgersi appunto nella distesa dell'acqua. Nel «Grande mare», l'angolo di rada, un uomo e una donna che rinnovano le loro parole, e il cadavere che passa oltre, risultano qualcosa di più di un ben aggiustato colpo di obbiettivo che si apra su un fermo, circolare, distanziato orizzonte equoreo: sono un caso d'incontro, uno dei tanti, tra la vita e la morte, la vita di una isola, di un cutter, di un temporale e la morte per acqua riassunta in un cadavere che galleggia. Le cose del mare dunque, liberate ad un uso perenne di vita e di morte (è la morte che interviene, in ogni caso, ad avviare un destino) parlano a Brignetti; il loro linguaggio. Senza che si debba di necessità pensare ad una impersonalità di passaggi, ad un riattivato procedimento veristico. L'aver scontato un messaggio di morte che viene dal mare, averlo privato di ogni margine di tenerezza riflessa — l'assenza di indugi e note romantiche all'antico tema, questo si resta fondamentale — non autorizza a parlare di mancata partecipazione, di scrittura ridotta ad un annotare controllatissimo e frigido. Si legga «L'arco di sabbia». E si veda, quanto un uomo possa esser preso da questa realtà di morte per acqua; quanto da questa morte possa esser stregato, al punto da non potersi «disimpegnare» dal lago dove la donna giace. La stessa soluzione del racconto, il fatto che proprio sott'acqua la vendetta dell'uomo intenda raggiungere il compimento — questo può prendersi come altra obbedienza all'appello della morte per acqua. Da un lato la morte lenta, la morte comune, quella che è secolare trasformazione di ogni cosa, del relitto e dell'onda, della corrente e dell'alga; dall'altro lo scoppio distruttivo, che la complicità dell'acqua conduce all'urto estremo, allo sfacimento, al precipitare macabro. Una volta accertata sul narratore, la suggestione di questa morte per acqua — suggestione che basterebbe da sola a rendere inattivo ogni richiamo a Melville, a Conrad (eppure nella scheda che presenta il libro, ancora si allude a Brignetti come a un «Conrad minore, nostrano»), a Descalzo; un'ulteriore prova dunque dell'opportunità della raccolta — si potrà anche riandare a quella provvisorietà di casi, a quella condizione irresolvibile di previsioni e dati, a quella resa di conti mancata sul mare, che nello svolgimento delle pagine finisce per costituire un tessuto costante. E nell'aver insistito su questa imprendibilità della regola del mare, e nell'essersene esemplata una scrittura che gioca su un sottile dipanarsi di vicende introdotte e perennemente incompiute — non è da vedere un difetto alla maniera di Brignetti. La convinvinzione che il mare agiti le sue sorti nell'infinito delle acque, fermo sempre restando e incomprensibile, «mare che giace e non ha risposta», può, come documento di una «poetica fissa», aver fatto prova poco felice in qualche racconto (in «Rete in acqua» ad es. dove il movimento narrativo procede per aggiunta di «comuni notizie», trascritte dalla cronaca, intorno a tanti raggi di un centro: un tonno che narra, poi un delfino, un'ombrina, un pescecane). Ma per «Altri equipaggi», quella lesione di instabilità e di agguato, di imprevisto e di provvisorio, è stata condotta con fedeltà restitutiva non comune. Il mare di «Altri equipaggi» è davvero il mare che sopporta la sua storia di morte per acqua. Il germe di morte che insinua le sue radici nel transatlantico di lusso (al quale il radar non serve più), nel piroscafo carboniero (dove un uomo sta soffocando), in un'isola di poverissima gente (che il fanatismo spinge al sacrificio di un altro essere umano), nella torre del faro (dove due guardiani hanno impegnato una lotta mortale) — questo inspiegabile «germe di morte» trova, in «Altri equipaggi», la sua pronunzia più larga e persuasiva.

Renato Bertacchini

● *La funzione dell'attore* è stato il tema d'una riunione svoltasi al Musée Pédagogique di Parigi, con la partecipazione degli allievi della Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano.

GHEORGHIU E LA VENTISEIESIMA ORA

Il seguito della «Venticinquesima ora» di Virgil Gheorghiu, uscito in questi giorni in Francia col titolo «La seconde chance» (letteralmente «La seconda fortuna») ha lasciato alquanto perplessa la critica. Dopo un'opera di assoluta perfezione, affiorano troppo facilmente i difetti. E l'autore è quasi inevitabilmente portato ad eccessi che toccano toni di ironia confinante con l'umorismo e di disperazione assoluta proprio perchè continuano un lavoro di altissima umanità e di angosciata ribellione. L'assunto della «Venticinquesima ora» era, in sostanza, l'eliminazione dell'uomo per l'uomo: tragica realtà tracciata con arte di suprema capacità evocativa. Il progressivo spogliamento dell'uomo da ogni parvenza di personalità individuale, fino al trionfo del dominio poliziesco universale, era tale da lasciare il lettore sconvolto: «Chiudendo l'ultima pagina della «Venticinquesima ora» — ha scritto un critico — «c'era di che dubitare d'essere al di fuori della portata di quella macchina inesorabile. Non si era neppur sicuri di non essere un automa, legato da una perenne schiavitù».

A questo crollo totale Virgil Gheorghiu — forse incoraggiato dall'eccezionale successo del suo lavoro — ha creduto di dare seguito. E gli è stato necessario ricreare un identico processo storico e geografico per ritrovare i presupposti di quello che è stato definito «il crollo del crollo dell'umanità». Ancora una volta è dalla sua patria, la Romania — straziata, quasi orribile cavia, da un susseguirsi di imperante terrore — ch'egli fa partire i suo personaggi per consegnarli all'ingranaggio sterminatore della mostruosa dittatura che domina nel mondo. Nè importa, in fondo, la definizione con un nome della tirannia: chè nel succedersi dei vari domini la vittima sempre rinnovantesi nella sua prolungata immolazione non è che una sola: l'uomo. Così come «una sola funzione è devoluta all'individuo nel mondo del terrore: quella del sospetto, del tradimento. E' con questa perpetua accusa che gli uomini sono cacciati da un campo all'altro».

Qui si apre «la seconde chance», l'altra possibilità. A fianco del mondo del totalitarismo, ecco il mondo «cosidetto libero». Uno dei protagonisti dice: «Per i milioni di uomini dei territori occupati dai Sovieti, l'Occidente rappresenta l'altra possibilità. «Ed un altro lo ripete, poco dopo: «L'Occidente è l'altra possibilità per ogni abitante dei paesi abitati dai Russi».

Ma l'alternativa esiste realmente? E fino a che punto ha valore? «La Venticinquesima ora» teneva, a questo riguardo, una posizione precisa. «Ciò che di più notevole v'è nel totalitarismo, è che non si può lottarvi contro senza entrare nei suoi metodi ed imitarlo». Ed il momento della «liberazione» era, nel volume, quello dell'inganno definitivo, irrevocabile. Questo il senso della «Venticinquesima ora»: l'ora della morte totale. Allora — anche se il titolo può aprire a qualche speranza — non c'è più alternativa: perchè il mondo è chiuso, definitivamente, ad ogni aspirazione dell'uomo. Ed è qui che sta l'assunto de «La seconde chance» di Gheorghiu: dopo il terrore delle tirannie, il terrore d'un mondo in cui la libertà non è che una impostura. Un identico terrore, vera cancrena dell'universo, che annienta ogni personalità: «Non c'è via d'uscita», dice uno dei protagonisti. Ovunque, l'individuo è inesorabilmente soppresso.

Questo assunto — realizzato quasi con frenetico sadismo — dà a Gheorghiu materia per spingere all'eccesso le situazioni drammatiche della «Venticinquesima ora», creando personaggi e scene in cui tragico e buffo confinano; ed è forse proprio in questo accostamento che si realizza una reazione che è ancora indice di persistenti spiritualità e valori umani? chè tutto, nella totale abdicazione, diventa possibile: e il cambiamento di clima col «mutare e guidare la direzione dei venti», e la trasformazione di una vecchia fantesca un pò squinternata in eroina nazionale, ed il fascista massacratore che, spedito a Buchenwald dai Tedeschi, diventa per gli Americani liberatori una «vittima del fascismo», e, come tale, destinato ai più alti incarichi, fino alla difesa degli ebrei, che, anni prima, era il più accanito a perseguitare.

E non v'è forse peggiore aberrazione dello spirito umano. Benchè non tutti abbiamo «simili successi». Come l'emigrante che, superati tutti gli esami medici e radiologici, giunto alla soglia della terra promessa, viene sconfitto... dalla sua mascella: «Vede i suoi denti: non può entrare in Australia con una cosa simile». O la giovane coppia che, mentre attende la partenza ritardata, si vede nascere un bel maschietto, e non può più partire, chè il posto per il nuovo venuto non è prenotato, e bisognerebbe abbandonarlo.

Allora, ad un certo momento, non c'è più che una alternativa (la vera alternativa, per Gheorghiu?): mentre Ante Petrovici, giurista, si fa orologiaio con un falso diploma per andare in Argentina che ha bisogno di orologiai. Ma bisogna anche essere cattolici. L'ostacolo non lo ferma: si dirà cattolico. E va in Argentina. Una brillante carriera. Finchè il suo inganno viene scoperto. Allora si rifugia in un manicomio. Il direttore, amico suo, lo tranquillizza: «Non temere, qui la legge è importante. Un pazzo è un uomo libero. Il solo uomo che non possa essere colpito, divorato dalle leggi».

I paesi liberi, impenetrabili per chi vuole entrarci, diventano dunque prigioni per chi è riuscito a stabilirvisi. L'emigrante non ebreo entrato in Israele col falso nome di David Ozias, e che, per uscirne, vuole farsi cacciare confessando il falso commesso, si sente rispondere: «Lei non può chiedere giustizia in nome di una legge che sta violando. E la stessa cosa succede al russo fuggito in America e che sente nostalgia della patria lontana, anche se sa che, al ritorno, vi sarà immediatamente arrestato. E Gheorghiu: «Non si è dunque neppur liberi di non scegliere la libertà».

In fondo, la fantasia sfrenata di Virgil Gheorghiu trova esca, direi, in un risentimento personale. Gheorghiu ce l'ha con l'America che, secondo lui, è colpevole di aver abbandonato una parte dell'Europa ai Sovieti. «Una metà dell'Europa, dice uno dei personaggi, «con le sue città, i suoi villaggi, i suoi uomini e le sue bestie, è stata offerta ai Russi per essere distrutta...». L'Europa è così morta, e le allucinate marionette de «La seconda chance» non sono che gli inutili protagonisti di una fantasia senza consistenza.

Alla fine del lavoro, tutto è crollato. Non c'è più che uno Stato universale, intento a distruggere gli ultimi sparuti avversari. Ma c'è ben poco più da fare, oramai: ogni vestigia di personalità umana è scomparsa. Ultima pagina: «Il Papa, il Santo Padre dei cattolici, è stato nominato ministro nel grande governo del mondo. Ma il Santo Padre non ha voluto essere ministro...». Su una montagna dove si nascondono gli ultimi ribelli, giace, in una apocalittica scena, il cadavere d'un sacerdote, vestito di bianco. Dicono sia fuggito dal Vaticano...

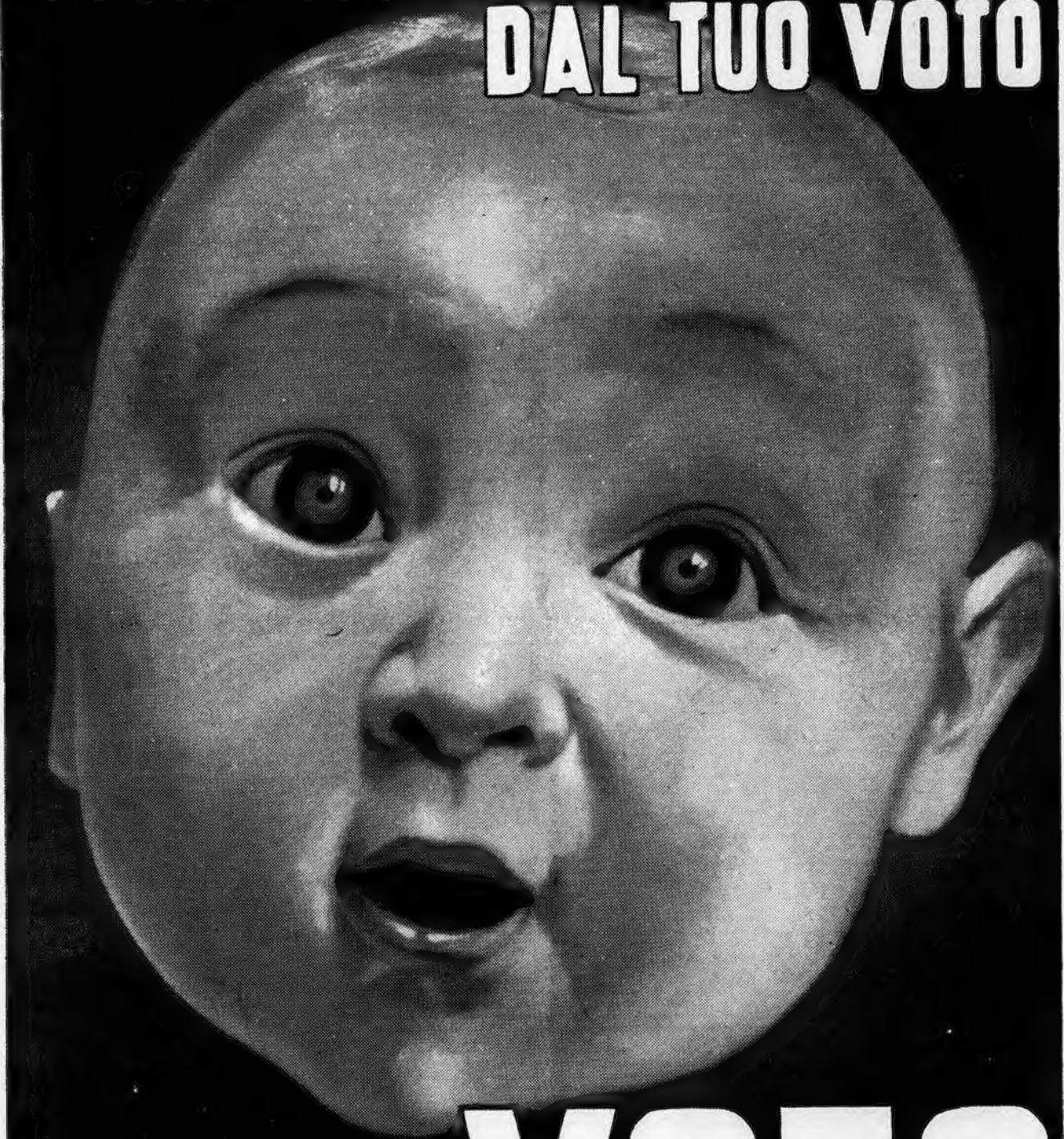
Nulla di più: una raffica di mitraglia chiude le ultime bocche libere. La radio dello Stato universale ripete il bollettino meteorologico: «Continua il bel tempo! Continua il bel tempo!».

Che dire, dopo questo sconcertante volume? La materia è indubbiamente sfuggita a Gheorghiu: a tratti, egli giunge alla caricatura. Ma forse, sarebbe chiedergli troppo il pretendere lo stesso tono di terribile verità della «Venticinquesima ora». Ci sono dei limiti in questa angosciata materia: bisognava lasciarli in tutta la loro terrificante evidenza. Non forzarli.

Ma queste parole non vogliono essere condanna. Ogni giorno, forse, succedono nel mondo — in questo tragico presente — fatti che hanno dell'incredibile. Inumani. E molti, e violenti, sono gli attentati alla libera personalità umana.

Gheorghiu è andato all'eccesso: ma è, ancora una volta, un grido, disperato, d'allarme. E c'è, dunque, un qualcosa di positivo nella sua «Seconde chance»: L'ha lucidamente afferrato un critico francese: «Ad un certo momento, l'insurrezione è il più sacro dei doveri». Che non è rivolta: ma lotta pacifica per il trionfo della verità.

Giovanni Visentin

IL MIO AVVENIRE DIPENDE
DAL TUO VOTO
VOTA

PARABOLA DEL DRAMMA TEDESCO

Dov'è l'origine del dramma tedesco? Qual'è? Sono domande a cui, dopo le due rovinose guerre di questo secolo, si è tentato in qualche modo di rispondere, senza riuscire a giungere in un porto di constatazioni (ricordo solo uno scritto di Karl Barth, che poteva essere almeno orientativo), e a cui sarebbe fondamentale dare un esito per potersi fornire una chiara spiegazione dell'attuale storia europea (ed è davvero pericoloso agire senza una vera conoscenza dei presupposti in base ai quali si agisce e si determina un atteggiamento). Dramma nel senso del contrasto immanente a una coscienza sia individuale che collettiva, e dramma come nucleo germinale di una letteratura drammatica, di rado s'identificano con tale pienezza come nella storia del popolo tedesco.

Ogni popolo ha suoi particolari caratteri e sue particolari vicende: di essi sono specchio le produzioni artistiche e particolarmente teatrali. La linea della drammatica tedesca va seguita in correlazione agli sviluppi della sua cultura. Vi sono ampi cicli culturali ed ampi cicli storici; parallelamente una psicologia collettiva che subisce determinate trasformazioni, spesso attraverso violenti conflitti, e di esse sono un sintomo o impulso le espressioni drammatiche. In particolare la filosofia e la sociologia tedesca del primo ventennio di questo secolo — da Dilthey a Simmel e a Klages, fino all'esteriore problematicità di Spengler — si sono applicate con rigore ed ampie vedute a queste ricerche, in un ambito soltanto teorico e in un ambito storico, per le diverse culture indo-europee, e specificatamente per quella tedesca. Se l'indirizzo di studio era opportuno, anzi necessario, non si può dire però, e i fatti ne danno ancora oggi una clamorosa conferma, che i risultati di queste ricerche abbiano condotto ad esperienze positive. E' mancata un'obiettività scientifica e una davvero penetrante disamina delle realtà storiche che potessero offrire utili strumenti nell'identificare i moventi di una azione politica: ed è questo uno dei non minori fattori che hanno portato il popolo tedesco alla divisione e al tragico sbandamento di questi decennii.

Mancano quindi anche a noi, in un settore ben più modesto qual è quello della storia del teatro, gli elementi di studio necessarii per comprenderne in pieno la vita e il senso. Può però la stessa materia drammatica, porgerci un campo di osservazioni, limitato, è naturale, ma non inutile per aiutarci a comprendere il dramma di questo popolo, a determinarne alcune costanti storiche e morali, a descriverne la natura, le espressioni vitali.

La letteratura drammatica tedesca ha un crinale: il *Faust*. Da una parte il versante che raccoglie le esperienze e i tentativi che verranno poi raccolti e utilizzati nel *Faust*, da Hans Sachs ai primi *Stuermer und Draenger*. Dall'altro tutti gli sviluppi a cui il *Faust* ha dato origine, da Buechner a Grabbe, da von Hofmannstahl a Kraus, da Hebbel a Wedekind, fino a Bertolt Brecht, in cui sono ancora pienamente visibili le tracce del verso drammatico goethiano, il suo valore d'ammonimento e d'illuminazione. Nel primo Faust abbiamo anzitutto una compiuta parabola drammatica, e secondariamente le anticipazioni visionarie e tumultuose. Vi è un denso substrato realistico che ritroveremo in «Wozzeck» e nell'«Erdgeist» di Wedekind (attraverso il tragico conflitto dell'animo femminile: Margherita, che più tardi è Maria, più tardi infine Lulu). Nel secondo Faust, è noto come siano larghe le assimilazioni culturali, come esse intendano dare una summa dell'epoca moderna, e trarne le conseguenze, indicarne gli sbocchi necessarii, crearne il tessuto spirituale di conoscenze e di determinazioni etiche, che ne consentano lo svolgimento (ed è singolare la constatazione che nello slancio finale di Faust verso l'opera fattiva della società, verso il mondo del lavoro, si pongano le nuove prospettive da cui potrà poi muoversi il pensiero socialista del secolo diciannovesimo, sulla scorta dell'economia classica). E' meno studiato però come in esso siano vaste e spesso difficilmente misurabili le anticipazioni di atmosfere, di risoluzioni, di nuovi mondi, di aperture imprevedibili, fra i più diversi atteggiamenti drammatici, in una sorta di mistero moderno troppo composito, per esserne un'immagine vera, ma al tempo stesso capace di prefigurare ogni aspetto, ogni possibilità, ogni slancio degli svolgimenti vicini e lontani.

Nel secondo *Faust*, già vediamo delineate le componenti principali dello spirito e nella storia tedesca delle epoche che seguiranno: dal crudo fatto della constatazione (in Büchner, come nella «Neue Sachlichkeit», e nelle prime opere di Brecht), all'umorismo fantastico e beffardo dei romantici e di Grabbe, dall'universalità tragica e mitica di Hebbel e di Wagner all'impeto lirico e disperato degli espressionisti, dalla problematica sessuale di Wedekind al misticismo assorto di Barlach. Le visioni si moltplicano e si addensano, e solo oggi, alla luce della storia, è possibile distinguerle e contemplare nella loro natura.

La nazione e il carattere tedesco sono fatti di queste commistioni, di queste contraddizioni al loro stesso interno, di queste logiche portate al loro assurdo termine. Così Faust è divenuto Zarathustra in Nietsche, Castorp nel «Zauberberg» di Thomas Mann, Mackie detto il coltello nella «Dreigroschenoper» di Brecht, e perfino l'umiliato «Fabian» di Kaestner, perfino quel se stesso come eroe che è von Salomon. La cultura francese si delinea, com'è ormai un luogo comune constatare, tra «esprit de clarté» ed «esprit de finesse»: e non abbandona che di rado questi due termini di paragone.

Il tedesco ha in sè ogni contraddittorio impulso, eppure una continua aspirazione superiore, che può portarlo dovunque, ma che perennemente tende alla trascendenza della propria condizione spirituale e storica, sia nella conoscenza che nel potere, sia nel giungere ai profondi misteri della vita, che nelle conquiste e nelle strutture sociali. Il suo teatro è l'incontro di questi dibattiti, di questo *streben* nel suo conflitto con la realtà, conflitto che spesso è per lui rovinoso, e lo seppellisce sotto le macerie, così come il popolo tedesco ha visto i suoi sogni crollare una guerra dopo l'altra, ed ormai vi deve definitivamente rinunciare, ora che la lotta si è spostata su fronti più vasti.

La letteratura drammatica tedesca si pone anch'essa compiti che la trascendano, che superino i limiti del teatro stesso, ne allarghino all'infinito gli orizzonti. E come il suo popolo non conosce ostacoli in questo orgasmo che vuole un definitivo esaurimento pur non raggiungendolo mai, così il suo teatro si serve di qualsiasi mezzo e di qualsiasi accorgimento per portarsi alla catarsi, e pure non la tocca, non giunge a concludere effettivamente la sua parabola così come Faust è colto dalla morte senza aver potuto concludere il suo cammino, anche se per un attimo poteva dirsi contento, anche se aveva trovato la vera azione sul cui piano porre la vita, anzi appunto per questo.

•

La storia della letteratura drammatica e dello spettacolo teatrale procedono così in Germania su due binarii che s'incontrano e si distaccano di continuo. Le maggiori opere sono testimoni di tentativi senza limiti e misura che finiscono per vivere ai margini del palcoscenico. Il secondo Faust viene inscenato solo in occasioni eccezionali, e così può dirsi delle opere a cui abbiamo già fatto cenno e che costituiscono le tappe maggiori di questo svolgimento, se si eccettuano alcune versioni minori, ma perciò più diffondibili, di questi propositi e di queste immaginazioni.

Perchè in realtà, accanto alle aspirazioni faustiane, abbiamo poi una natura intellettualmente pusillanime, incapace di liberarsi dalle convenzioni sociali e dalle loro basi di sicurezza, e che in fondo tende a servirsi delle aspirazioni maggiori per crearsi un alibi. Nell'«uomo della strada»

Continua a pag. 7.

Vito Pandolfi

SPETTACOLI ALL'APERTO

E' stato annunciato che la stagione estiva del Teatro dell'Opera alle Terme di Caracalla avrà inizio il 28 giugno e terminerà il 31 agosto. L'elenco delle opere, già approvato dalla Direzione Generale dello Spettacolo, comprende: «Guglielmo Tell» di Gioacchino Rossini (28 giugno), «Cavalleria Rusticana» di Pietro Mascagni, «I pagliacci» di Ruggero Leoncavallo (2 luglio), «La Gioconda» di Amilcare Ponchielli (9 luglio), «Il Trovatore» di Giuseppe Verdi (19 luglio), «Tosca» di Giacomo Puccini (26 luglio), «Aida» di Giuseppe Verdi (6 agosto), «La Forza del Destino» di Giuseppe Verdi (23 agosto).

La direzione delle opere sarà affidata ai maestri Gabriele Santini, Vincenzo Bellezza, Oliviero De Fabritiis, Giuseppe Morelli, Angelo Questa e Ottavio Ziino.

Come si vede niente di nuovo e nulla di notevole da segnalare. Ogni anno viene dato, più o meno tempestivamente, l'annuncio di simili spettacoli ed ogni anno essi hanno luogo con cadenza sempre uguale ed una monotonia burocratica. Ogni anno, tuttavia, i candidati alla platea sperano in nuove emozioni e, in un certo senso, si esaltano al pensiero di poter trascorrere momenti di profonda commozione sotto la limpida volta del cielo estivo e tra le solenni rovine di una passata grandezza.

Da che cosa dipende questo moltiplicarsi, di anno in anno, degli spettacoli all'aperto e la tendenza ad utilizzare per essi antiche rovine di teatri romani o qualcosa di simile? Che cosa significa questo vento d'arte drammatica e musicale che ogni estate soffia impetuoso non solo in Italia, ma in tutta Europa e in buona parte del mondo? Che cosa aggiunge a questi spettacoli la massiccia presenza di spettatori che le cronache amano numerare a migliaia?

Chi ha assistito almeno una volta ad uno di questi spettacoli ha fatto esperienza di quell'elemento indefinibile e imponderabile che la natura aggiunge di solito alla bellezza dell'opera d'arte; ha conosciuto la religiosa solennità che i segni materiali di un'antica grandezza conferiscono ad ogni rappresentazione ed ha vissuto la maggior efficacia di una visione artistica riflessa in una più ricca gamma di colori.

Probabilmente tutto ciò non esprime altro che un atavico vincolo con la natura, che rende più piena e più ricca di senso la nostra vita, e quindi l'arte che è una sua espressione, ed insieme quel senso di sovrana grandezza che spinge l'uomo a tradurre in segni d'arte la sua spirituale esperienza. In parole povere si potrebbe dire che è la natura il vero teatro del dramma e dell'espressione musicale, ed alla natura teatro e musica aspirano a ritornare da quando furono trascinati nel chiuso di locali angusti e privi di mistica solennità. Gli spettacoli religiosi, che hanno dato origine ad ogni forma di arte teatrale, si svolgevano all'aria aperta, nei boschi sacri, i cui alberi, come molti pensano, hanno dato forse l'idea delle colonne all'architettura nascente.

Si possono così spiegare tutti i tentativi, numerosissimi a partire dal secolo XVIII, di restituire il teatro alla natura. Basterebbe ricordare in Francia, dove iniziative del genere ebbero particolare diffusione, i «Teatri di Verdura», e gli «spectacles de plein air» per i quali si potrebbe parlare addirittura di un vero e proprio culto estetico, che nel secolo scorso ebbe la sua Chiesa madre nel Teatro Antico di Orange. E' qui che il poeta Paul Mariéton diede vita ad una iniziativa ricca di significato, inaugurando nel 1888, dinanzi al «Muro» del Teatro antico, la serie degli spettacoli classici con «Edipo Re», e col «Mosè» di Rossini.

Si trattava di iniziative che si proponevano di rinnovare completamente il senso del teatro e che, per il favore incontrato, si moltiplicarono rapidamente. Così a Cauterets venne costruito un Teatro che aveva come sfondo la catena dei Pirenei e capace di ospitare, su gradini disposti ad anfiteatro in un verde parco, circa 8000 spettatori.

L'Edipo Re venne rappresentato nel 1903 nelle gigantesche Arene di Nimes, dove due anni dopo 20.000 persone assistettero alla rappresentazione della «Sémiramis» di Peladan. Particolarmente dedicato alle opere in musica fu il Teatro di Béziers, costruito sin dal 1899 sulle rovine delle Arene Romane, che ospitò oltre 20.000 spettatori per la rappresentazione di alcune opere di Camille Saint-Saëns, della «Armida» di Gluck e del «Prometeo» di Gabriel Fauré.

Bisognerebbe quindi tener conto dei sottintesi nascosti in questo crescente entusiasmo per le rappresentazioni all'aperto. Riducendola ad una pura esigenza climatica ed igienica si fa della balorda burocrazia e si confonde l'arte con le gite fuori porta o con le merendine in campagna.

Dante Ullo

RIVENDICHIAMO I DIRITTI DELLA LIBERTÀ CREATIVA

Lo si esalti o lo si condanni, a noi sembra che il cosidetto neo-realismo cinematografico costituisca in Italia un fenomeno creativo (e non semplicemente documentario) più rilevante del contemporaneo e collaterale neo-realismo romanzesco o novellistico. E le ragioni devono ricercarsi esclusivamente nell'indigenza fantastica e sentimentale dei nostri autori per i quali il vertice dell'arte sembrerebbe fosse quello di registrare fedelmente, anzi con assoluto distacco, secondo loro, tutto ciò che di più belluino, trito, sordo, opaco e miserabile essi hanno veduto, toccato con mano ed ascoltato, dagli anni dell'ultima crisi bellica ad oggi. Trascorsa ormai la scalmana dei primi sfoghi, denunce e confessioni, al di qua e al di là della *linea gotica*, quasi svanito il ricordo di *sciuscià* e *segnorine*, ancora persistono rimembranze di orrori, carneficine e bombardamenti e c'è chi si compiace di rievocare episodi di prigionia sfoggiando uno stile peregrino e un disincanto psicologico documentati dal brano che segue, trascelto in un racconto di settimanale a rotocalco: «Mi era venuto un bisogno e la guardia mi permise di andar dietro la tettoia, in un piccolo corridoio tra questa e il fabbricato. Li avevano pulito male. Cadaveri non ce n'erano, ma era rimasto un piccolo ammasso di materia cerebrale e sangue. Mi parve spiritoso pisciare sulle cervella del compagno ammazzato». Non v'ha dubbio che di fronte a simili registrazioni della memoria, compiute da chi professa letteratura, il lavoro di ricerca, scelta, elaborazione, messa a fuoco visiva e narrativa, effettuato dai registi di *Roma città aperta*, *Paisà* e simili, rappresenta uno sforzo creativo ben altrimenti considerevole e meritorio.

Ma v'ha di più, a favore dei registi, ed è la sostanza o ritmo cinematografico, che sostiene la ricerca, talvolta ardimentosa, insita nelle loro opere (in difetto di tale sostanza, che è anche consumato mestiere, non si sarebbe potuto registrare, specie all'estero il successo arriso ad esse). Fanno riscontro, nella storia narrativa neo-realista, alla qualità sopra lodata, quei requisiti di struttura, icasticità, taglio e inquadramento di episodi, nesso logico ed estetico di sensazioni, intuizioni psicologiche, battute essenziali di dialogo, per non parlare della capacità di creare o ricreare, da uno spunto obiettivo, figure, episodi, ambienti memorabili; quei requisiti, insomma, che s'accompagnano all'autentica e nativa virtù di narrare? Ne dubitiamo fortemente, in quanto la lettura di tutte queste *impegnate* composizioni, ben condite di presupposti esistenzialisti, psico-analitici o comunque dottrinari e perfino politici, ingenera nel nostro spirito un senso di squallore, vacuità, oppressione delusiva, analogo a quello che in altro campo e su opposte rive intellettuali suscita la prolungata visione delle pitture astrattiste. Sarebbe quindi ancora una volta confermato il vecchio adagio che asserisce come fatale la collusione degli estremi.

Il neo-realismo letterario, in sè, si giustifica pienamente, come si giustificarono ai tempo loro il naturalismo e il verismo. Ma al suo esito, che per ora non è troppo confortante, crediamo contribuisca non poco certo andazzo della critica e della stampa, specie quotidiana, inteso magari inconsapevolmente a far risorgere le vecchie catapulte cartacee contro le cosidette *torri d'avorio*. Troppe volte, infatti, ai giorni nostri, i giudici in materia letteraria imbastiscono i loro processi e verdetti sulla base non dico di un pregnante contenuto sentimentale o affettivo, ma di una *Weltanschaung* purchessia, di un sistema d'idee, di una posizione propagandistica o polemica, di esigenze storiche ed attuali, ed altre categorie d'impegno che non riguardano il fondo dell'arte, di qualsiasi arte. E questo, mentre certi confratelli della critica figurativa non esigono affatto dai loro giudicati, che spesso sono degli affezionati clienti, niente altro che non sia mera esercitazione formale, gusto corrente e standardizzata alienazione da ogni urgente necessità dello spirito.

Non si creda che noi si voglia, per prurito di riesumazione anacronistica, difendere i narcisismi, gli estetismi, l'infatuazione del verbo fine a se stesso, tutte quelle che furono e che saranno le degenerazioni del romanticismo; ma se pure, alla radice della nostra coscienza estetica, esiste un presupposto di equilibrio e rigore classico, ci sentiamo proprio oggi spinti, sulle orme di quelli che impegnarono la gloriosa battaglia romantica nel secolo scorso, a rivendicare i diritti della libertà creativa.

Riconosciuti da chiunque e in ogni luogo codesti diritti, non verrebbero posti più sul cammino dell'arte i reticolati o cavalli di Frisia costituiti dalle ideologie e dagl'interessi di natura extra-artistica e non si parlerebbe più di soggettivismo e di socialità, di attuale e di antistorico, di gratuito e di documentato, perchè si riconoscerebbe all'artista la facoltà di esprimersi senza vincoli e preconcetti di sorta, fino al *dada* di Tristan Tzara e al «lasciatemi divertire» di Palazzeschi, ma, naturalmente, a tutto suo rischio e pericolo.

L'artista, secondo noi, più che *l'artiere* di carducciana memoria, è colui che ha un bersaglio da colpire e possibilmente nel centro. Non conta nulla, a questo effetto, la mira che egli prende. Egli può mirare a sconvolgere il mondo, a far risorgere negli uomini virtù ed energie sopite, a popolare un cielo fantastico di semidei, come pure a distruggere idoli e pregiudizi, a cauterizzare piaghe e vizi incancreniti, a letificare se stesso prima ancora che gli altri, ad espandere le proprie malinconie e nostalgie e disperate rinuncie. A tutto può mirare, orientando l'arma sua nei modi più impensati e contraddittori, ma il suo primo dovere è quello di colpire il centro del bersaglio. Se non riesce a questo, potrà essere un apostolo, un profeta, un agitatore di acque stagnanti, destinato a sopravvivere nella storia del pensiero o del costume, ma non sarà mai un artista imperituro.

Infinite sono le vie che conducono all'arte e ciascuna di esse ha i suoi trabocchetti e pericoli mortali. Ma nessuna può essere ritenuta a priori un itinerario di perdizione. Respingiamo pure le esibizioni di casi personali, ma non dimentichiamo che queste hanno nome talvolta, *Le ricordanze* e *Aspasia*. Confermiamoci nel disdegno della retorica, che accompagna troppo spesso le poesie apologetiche, patriottiche e civili, ma guardiamoci dall'analizzarne i presunti residui in liriche quali la *Pentecoste*, la *Canzone di Legnano* e *I Sepolcri*. Siano sempre vigili i nostri strumenti d'indagine culturale per saggiare e denunciare le derivazioni, i rimasticchi, i plagi dall'antico, ma non confondiamo il neo-classicismo figurativo con il Rinascimento di un Brunelleschi, di un Donatello e di un Mantegna, e rendiamoci persuasi che non sempre al rinnovamento degli spiriti e contenuti è necessaria la disgregazione o l'anarchia delle forme tradizionali.

Libertà, dunque, per chi protende lo sguardo e l'anima verso l'avvenire e per chi ripercorre con meditativa o sognante contemplazione le vie del passato e per quanti traggono immediato stimolo al canto ed al racconto delle vicende del mondo odierno, quale appare alla loro coscienza d'artisti, se sono realmente tali e non semplici annotatori di fatti o fattarelli, di cronaca. Si torna a ripetere da varie parti, oggi, che l'arte deve aderire alla vita e documentare il proprio tempo. Ma non è questa, si sembra, la sua funzione precipua, benchè si debba riconoscere che molte espressioni artistiche del passato rimangono valide appunto in quanto sono testimonianze di quei particolari modi di vivere e pensare. Quante non sono, invece, nella storia dello spirito, le espressioni fantastiche, ben altrimenti autorevoli, che comprovano da parte dei loro autori, in luogo dell'adesione e del proposito documentario di fronte al proprio secolo, la volontà e la forza di reagire o di evadere! Prendiamo in esame il Cinquecento italiano, così ricco di fermenti, contrasti ed eccelse personalità, e vedremo che, mentre Pietro Aretino e i suoi pari o compari aderivano e documentavano, c'era un Michelangelo che superbamente reagiva, un Ariosto che si rinchiudeva nella torricella eburnea dell'*Orlando Furioso*, un Torquato Tasso che sfogava il suo aberrante temperamento, anticipando la romantica doglia. Se questi furono, al tempo loro, dei rinunciatari, evviva la rinuncia! Essi hanno saputo, in cambio della notazione realistica, offrirci il divino afflato della poesia che, fino a prova contraria, è un dono più durevole e apprezzabile.

Alberto Neppi

● L'attività sperimentale della Televisione italiana, diretta da Sergio Pugliese, procede ormai da un anno con graduale sviluppo. Nel complesso dei programmi finora trasmessi hanno già trovato posto vari spettacoli di prosa, taluno di evidente importanza. Al fianco del Pugliese, com'è noto, collabora all'attività televisiva drammatica Carlo Terron. Fra le recenti teletrasmissioni drammatiche ricordiamo *I Rusteghi*, di Carlo Goldoni, nella regia di Franco Enriquez; *Come le foglie*, di Giuseppe Giacosa nella regia di Enzo Ferrieri, con ripresa televisiva di Alberto Gagliardelli; *Ma non è una cosa seria*, di Luigi Pirandello, nella regia di Mario Landi; *Il cammino sulle acque*, di Orio Vergani, nella regia di Claudio Fino; oltre a opere di Shakespeare, Merimée, Lorca, Barrie, Pertwee, Wallis, ecc.

● Presso la Casa Editrice «L'Amour de l'Art» è annunciato il fascicolo *Connaissance de Léonard de Vinci*.

FRANCES REYNOLDS

Nell'Ottocento si usava parlare dell'influsso che l'ambiente esercita sugli artisti: e specialmente quando si tentava di definire l'arte e la poesia di chi s'era stabilito tra noi, si ricorreva spesso con finezza di gusto critico e letterario non tanto al generico fascino dell'Italia quanto al più efficace e determinato «ambiente» dove l'artista, il poeta, il musicista avevano preso stanza.

Oggi una simile considerazione viene guardata con sospetto quasi che con ciò si dovessero rinnegare le conquiste della critica estetica: in realtà quando si viene a parlare di influenze ambientali, di circostanze o di persone si presuppone sempre che l'artista fosse naturalmente predisposto ad accettarle e che non si tratti se non di un incontro già da tempo maturato nel quale è sempre l'artista a promuovere l'efficacia positiva, giacchè, immediatamente elaborato in arte, un tale incontro entra nella produzione fantastica dell'artista stesso.

Il caso di Frances Reynolds, una pittrice americana che vive a Firenze ed ha esposto recentemente da Chiurazzi, qui a Roma, riuscendo a fermare l'attenzione dei critici, è proprio uno di quelli che si prestano assai bene a parlare di questo eterno scambio tra fantasia dell'artista e ambiente circostante, anche perchè nella sua pittura non appare mai un preciso riferimento illustrativo agli aspetti pittoreschi della città e della campagna che la ospitano, ma ne sentiamo l'efficacia *nelle più semplici* composizioni che, dal punto di vista del soggetto, avrebbero potuto essere dipinte dovunque e tuttavia sono state inventate nel clima toscano.

Dicono che dalla sua casa che guarda i verdi colli dell'Impruneta la pittrice possa filtrare gli aspetti della sua pittura attraverso la luce e il colore di cui Firenze si veste: delicati e sensibili, come i veli che Botticelli dipinse nella «Primavera».

Certo è che, appena ci si trova di fronte ad un quadro della Reynolds ne intendiamo il linguaggio schietto e poetico, ma direttamente appreso dalla realtà, quale i è venuto formando a Firenze da un moderno ripensamento dei macchiaioli, attraverso l'esperienza degli impressionisti nei pittori più significativi dell'ambiente fiorentino di questi ultimi anni da Soffici a Vagnetti.

Possiamo in ogni modo affermare che se la nostra artista fosse arrivata a Firenze con il suo bagaglio di quadri già dipinti, la reazione del suo temperamento all'ambiente pittorico che veniva ad ospitarla, sarebbe stata assai più lenta e chissà mai se avrebbe prodotto efficaci risultati: la Reynolds invece ha avuto la fortuna di sentir nascere in se stessa, nel momento in cui le veniva incontro la dolce e intellettuale «aria» fiorentina, anche l'amore alla pittura che dunque ha sortito dalla terra toscana la sua linfa iniziale.

Altro vantaggio per lei, fu di trovarsi in contatto con quell'ambiente fiorentino, raffinato e aggiornatissimo, ma in possesso ancora d'una antica e inimitabile misura, per il quale tutto può apparire esperienza culturale: ma le preferenze vanno sempre a ciò che è schietto e autentico, in opposizione al «sofisticato» più facile ad essere accolto dai presuntuosi buongustai in caccia di novità per sembrare intelligenti.

Scommetto che ad annoverare le persone che compongono quel gruppo amichevole che fiancheggia cordialmente l'artista in questo suo più impegnativo affacciarsi alla ribalta dell'arte, troveremmo più d'un volto di quelli che ancora sono in gradi di confermarci in una fiducia nella vita come libertà, ma anche responsabilità.

E allora non ci deve far più meraviglia se la pittrice col suo candore di avanscoperta (che è la migliore delle qualità americane) si sia confidata a questo ambiente dall'aria sottile e consumata, pronta ad innestare il germe d'una così matura civiltà nel terreno della sua fantasia. Così, penso, sono sgorgate le sue nature morte dove gli oggetti hanno pari dignità pittorica e si incontrano tra di loro in cordiale e saggia familiarità; ma soprattutto così, frequentando lo studio di qualche maestro e la scuola del nudo, sono nate queste figure «in ambiente» che si staccano dal modello in posa per assumere un significato più umano sposandosi ad accordi di colori sedimentati, scelti e insieme cordiali, che spontaneamente rinunciano ad essere sgargianti per assumere carattere di preziosa intimità.

Non sappiamo se queste tele preludano a future composizioni, o ritratti: certo è che, nella spontaneità con cui s'arrestano sulla soglia dello studio, acquistano gusto e significato tanto da assumere valore di caratterizzazione senza bisogno di accentuare gli aspetti realistici. Dalla «modella nello studio» alla «donna sola», alla «giardiniera» è un accentuarsi di mezzi espressivi e di problemi stilistici: ciò che conta in queste tele è l'affacciarsi d'un motivo che si rivela insistente e serio per il suo stesso valore che poi si determina nelle singole soluzioni. E in tutti questi quadri 'avverte un impegno di raffigurazione che ci riporta a certe cose degli impressionisti, ma soprattutto a Lega dell'ultimo tempo, quando aveva sostituito al disegno quattrocentesco una pennellata abbreviata, sollecitatrice di emozione.

Tuttavia per la Reynolds, come per i suoi maestri fiorentini, non è passato invano Çezanne tanto più che ad osservare con spirito sgombro da pregiudizi i fatti pittorici dell'Ottocento europeo, non sarà difficile riconoscere anche nel Fattori migliore, un procedere sintetico e costruttivo che cancella la minuteria pittorica ottocentesca.

La nostra pittrice, infine, ha compreso che per interpretare il proprio sentimento che indoviniamo piuttosto riserbato ed intimo, bisognava rinunciare al primo entusiasmo coloristico e lasciarlo sedimentare in accordi tonali come quelli che, appunto, ella ormai raggiunge con tanta spontaneità.

I rapporti di tono raggiunti dalla sua sintomatica semplificazione coloristica fanno emergere i bianchi e i neri che sorreggono l'insieme pittorico: ciò è evidente nella pittura di oggetti dove, tra vecchi lumi a petrolio e frutta, l'ordine è stabilito dalla necessità che conduce l'artista a realizzare effetti misurati di contrapposti chiaroscuri e coloristici.

L'impronta realistica che la pittrice imprime al suo mondo quando passa alla figura, acquista efficacia perchè si incontra con una viva esigenza di rappresentare il carattere. Ma proprio per questo può sembrare strano che trovandosi di fronte al modello la pittrice non ne cerchi attraverso i tratti del volto una definizione psicologica: infatti le sue figure sono quasi costantemente col capo reclinato in uno scorcio, donde risulta al posto dei tratti fisionomici, la chiazza bruna dei capelli scarmigliati.

Eppure, questo evitare comunque l'espressione del volto, è un intensificazione del gesto che in tal modo acquista valore essenziale.

Non sappiamo quale sia l'aspetto disegnativo dell'arte di Francese Reynolds: i suoi monotipi, tecnica della quale si va interessando con grande ardore, hanno significato pittorico in stretta analogia con le tele ad olio; ma dalla pittura si ricava un piacere del disegno che, pur essendo pienamente risolto e superato nei contrasti di tono, si rivela lungo i bordi del colore dove il nero intenso sostiene le superfici cromatiche.

Eccoci dunque innanzi alla schietta affermazione d'una artista straniera, che ha trovato il suo modo di esprimersi pittoricamente lontano dalle tortuosità modernistiche, in un linguaggio tanto più italiano in quanto è fiorentino, ma al quale ha saputo donare una ragione essenziale di poesia.

Valerio Mariani

F. Reynolds - Donna sola

● Presso l'Editore M. Beret è annunciata per il 12 maggio l'opera *Venise masques et façades* di André Fraigneau.

● La seconda parte di *Flâneries* di Gabriel Faure è dedicata all'Italia.

● La Libreria Gedalge pubblica una biografia di Lulli per la collezione *Les Loisirs de la Jeunesse*.

● Il Club Bibliophile de France pubblica per la collezione «La Comédie Universelle» le *Confessions d'un Octogénaire* di I. Nievo, nella traduzione di Mme Henriette Vallot. Introduzione e saggio: *Le roman italien témoine de l'histoire d'Italie* (1789-1915) del prof. Henri Bedarida.

● La rivista *Terre Humaine* pubblica nel numero di aprile (3ème Année, n. 28, avril 1953) un saggio del prof. Henri Bedarida dal titolo: *Benedetto Croce* (pagg. 7-25).

● Artisti italiani che hanno esposto a Parigi:
- *Maria Chiaromonte* (pittrice): Galerie de l'Odéon; 11, rue de l'Odeon (fino al 22 maggio).
- *Pietro Zucchelli* (pittore): Vernissage il 15 maggio alla Galerie Breteau, rue Bonaparte.
- *Tina Dompe* (scultrice): Galerie Palmes; 3, Place St. Sulpice (fino al 19 maggio).
- *Mimma Indelli* (pittrice): Galerie Cardo-Matignon; 32, Av. Matignon (fino al 20 maggio).
- *Giorgio Valenzin* (pittore): 22, rue St. Benoit (fino al 16 maggio).

● *Renato Simoni* è stato commemorato da Giuseppe Patanè al Lyceum di Catania e al Circolo Artistico di Palermo. Elette e folte rappresentanze del mondo culturale siciliano hanno partecipato alle commemorazioni.

LA FILOSOFIA
CONTRO LE FILOSOFIE

Continuazione dalla pag. 1.

e dell'amore. Da quanti secoli la filosofia ha espunto come interpolate, dal suo discorso queste due parole? Lo sforzo del Maritain per reintegrarle quali soggetti di quei giudizi che il pensiero elabora, è oltremodo meritorio, anche a valutarlo solo dalla pena e dalla fatica ch'è costato. Egli non propone un suo sistema, sì bene una dottrina, la cui potente struttura ha tratto dalle forme teologiche ove era rimasta avviluppata per secoli, servendosi anche qui forse d'una tattica di contrabbandiere, tanto più difficile in quanto più pericoloso era il terreno in cui doveva muoversi.

Poteva il contrabbandiere finir nell'eresia!

●

Scrivendo queste pagine sul Maritain siamo stati mossi dalla speranza che esse, raccogliendo qualche eco di un pensiero che ha saputo indicare le «porte basse» attraverso le quali è entrato il demone devastatore, sveglino nel lettore il desiderio di sentire la voce autentica di un uomo, il quale ha appreso da Tommaso d'Aquino che essere fedele all'integrità del messaggio cristiano, è esser fedele all'intelligenza; dalla storia, che la ragione può trasformarsi in follia; e dal più intimo dei suoi amici, il Bloy, che «soffrire passa, ma aver sofferto non passa».

Se quella speranza dovesse avverarsi, un'altra verebbe a rincalzarla: quella di veder l'intelligenza italiana, guidare per nativo diritto, e per legato fraterno dell'Aquinate, quella crociata contro la «generatio incredula et perversa» la quale ha ostacolato le aspirazioni verso una restaurazione spirituale della cristianità, che lo Spirito di Dio ha fatto ora gemere come non mai, perchè i cuori fossero rinnovati.

Nazareno Padellaro

Per gentile concessione dell'A., da «Maritain - La filosofia contro le filosofie» (La Scuola, Brescia).

PSICOLOGIA DEL GENIO

Nel quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci, Giacomo Pighini ha pubblicato un altro de' suoi accreditati studi biologici, rivolgendolo, appunto, a *Leonardo e la psicologia del genio* (Roma, Pozzi editore).

Dopo i biotipi di *Napoleone* (Milano, Garzanti), *Galileo* (Milano, Dall'Oglio), *Giuseppe Verdi* (Parma, Donati), *L'italiano del Rinascimento* (Modena, Guanda), ed altri ancora dello stesso autore, ecco che il presente si svolge ad una delle più alte vette dell'ingegno creativo, qual'è Leonardo, sommo nella scienza e divino nell'arte.

La prima parte del libro — che serve da introduzione al vero e proprio accostamento leonardesco — parla della struttura e delle correlazioni del cervello e della mente. L'Autore si serve della neurologia e della psichiatria per studiare l'organo encefalico di Leonardo, per penetrare nei segreti della fucina di pensieri e di opere di uno dei più grandi geni dell'umanità.

Quindi disquisisce, secondo i risultati più moderni della scienza, intorno alla struttura cerebrale e alle relative funzioni psichiche, poichè — insiste il Pighini — è assodato che tra la funzione e l'organo esiste uno stretto rapporto; e passa poi in rassegna le relazioni anatomico-funzionali tra il mondo fisico e il mondo psichico.

Interessante il capitolo dedicato all'origine e natura dell'istinto, facoltà univica che si manifesta affinamente alla volontà, entrambe per obbedire alle necessità organiche dell'individuo.

Ciascun cervello ha una sua struttura caratteristica, come ha pure una relativa funzione. Ne deriva l'ereditarietà delle singole strutture e dei talenti, come era già stato provato da Gaetano Pieraccini.

Ma se si eredita l'ingegno e i suoi particolari talenti, non si eredita il genio, il quale invece — scrive il Pighini — «è un fiore che s'apre solitario e sterile sull'albero della stirpe, e continua ad irradiare luce anche dopo che si è spenta la sua face mortale».

Però la formazione dell'uomo di genio ammette la richiesta di qualche altro elemento, quale la qualità creativa, il vedere e sentire ciò che altri non sente e non vede, lo scoprire il nuovo, la forma nuova che spalanchi orizzonti impensati e produca all'umanità le desiderate soddisfazioni.

Anche la sensibilità affettiva svolge un importante ruolo nella produzione delle opere intellettive; e tale sensibilità deve avere a sua disposizione una uguale squisitezza di percezione sensoriale.

A questo punto il Pighini si pone contro l'opera del Lombroso, pur imponente in sè e che fece scuola per molto tempo, in quanto essa, cioè il autore stesso, non dimostra alcuna fine sensibilità artistico-sensoriale. Tranne il contributo recato dal Lombroso nel campo della criminologia, per un senso di maggiore equità nei giudici, quasi tutte le altre teorie di lui hanno fatto il loro tempo.

Alle correlazioni psicosensoriali, che sono pur sempre le basi di ogni creazione intellettiva, occorre siano compagne assidue, in meraviglioso svolgimento contemporaneo, l'imaginazione e l'intuizione, senza cui la mente non è in grado di costruire quella forma nuova, che s'è detto.

Va aggiunto un altro fattore nella grande collaborazione che abbiamo vista, ed è il potere mnemonico, «frutto — scrive ancora il Pighini — di una selezione sul mondo fenomenico ambientale e sul patrimonio culturale dell'umanità».

Ed ora ci si avventura un poco nel campo aggrovigliato del freudismo, osservando le relazioni che intercedono fra il cosciente e l'incosciente nel compiersi degli atti psichici. Ma la soppressione del dualismo tra il conscio e l'inconscio toglie il principale sostegno alla dottrina di Freud, «che aveva invaso il campo della psichiatria, pretendendo di sanare le malattie mentali con la psicanalisi».

Invece il Pighini ammette l'integrazione fra concepimento ideale del cosciente e quello dell'incosciente. Siamo giunti, così, alla conclusione della prima parte, specie attraverso la derivazione della verità che il genio è precoce e matura in linea ascendente, cioè compiendo un progresso

La seconda parte, quella che più s'impegna nell'esame del soggetto, ci offre il panorama della personalità di Leonardo.

Egli è l'artista in cui, contemporaneamente, si fuse in armonia anche lo scienziato; è il prototipo della nostra stirpe, il genio del Rinascimento.

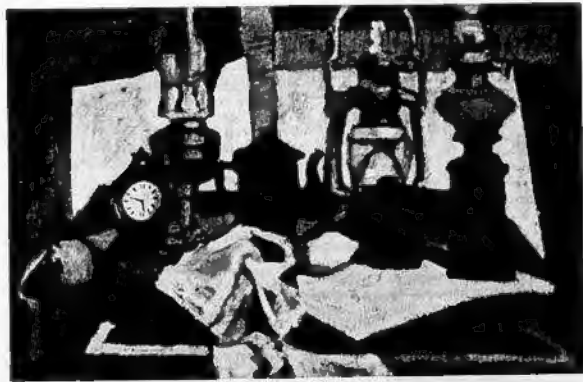
Si osservi bene il suo aforisma precipuo nel campo della pittura, a fondamento della sua arte e, insieme, della sua avidità di cogliere, oltre la forma, lo spirito: «Dipingi l'uomo e i pensieri della sua anima». Leonardo, quindi, non volle conoscere soltanto l'uomo anatomicamente, ma anche accertò le sue manifestazioni sensoriali e psichiche. E fu «un biologo naturalista», in quanto il suo animo esultò di ogni spettacolo naturale. Ecco perchè fu ricco di una estesa visione cosmica, interessandosi a tutte le cose e i fenomeni per scoprirne la loro essenza; ecco perchè fu uno sperimentatore di assidua applicazione, sapendo bene che la certezza scientifica si raggiunge col metodo sperimentale.

Matematico e ingegnere, usò la matematica come ausiliaria della fisica e della meccanica, tanto da chiamare la geometria «il paradiso della meccanica».

Secondo il Pighini, la forma e la capacità della mente leonardesca furono uniche. Leonardo si formò da solo, provando e riprovando, raggiunse da solo la sua personalità, mettendo in opere la pertinacia nel senso della pazienza, quasi ad anticipare la celebre definizione di Newton, che il genio è pazienza. Noi diremo che «è anche pazienza», in quanto questa virtù, se non viene accompagnata da altre, non può determinare il concretarsi del genio.

Passando alle caratteristiche biologiche di Leonardo, il Pighini documenta che egli fu un tipo umano di eccezio-

Continua a pag. 7.

Armando Zamboni

F. Reynolds — Natura morta

BARGELLINI - BUCCELLATO - CHAMPDOR
CRAVEN - GIORDANO - MAURIAC

VETRINETTA

MONTANELLI - MURRY - RIZZO
ROSSI - RUSSOLI - SEVERI

GIUSEPPE CARLO ROSSI, *Storia della Letteratura Portoghese*, Firenze, Sansoni.

Questa *Storia*, la prima del genere che appare in Italia (al suo autore si deve anche la prima *Breve História da Literatura Italiana*, apparsa in portoghese, a Lisbona, nel 1946, e ben nota anche in Brasile), si inserisce degnamente in una collana ormai celebre di storie delle letterature europee., quella di « La Civiltà Europea » fondata e diretta a suo tempo dal Gentile. Il Rossi, la cui conoscenza del mondo della penisola iberica si è fatta con una permanenza colà di un decennio, rivela ora al nostro pubblico (si può davvero parlare di rivelazione) le caratteristiche e i valori di una letteratura che, per essere fino ad oggi nel nostro paese così poco nota, merita tuttavia considerazione non minore di tante altre ben più familiari alla nostra cultura.

Che cosa conosce infatti il grosso pubblico italiano — e non solo il grosso pubblico — della letteratura che ha per proprio simbolo l'esaltatore di Vasco da Gama scopritore del cammino delle Indie, il Camoes di *Os Lusiadas!* Ben poco di più che qualche manifestazione dell'antica cosidetta lirica galiziano-portoghese, e di quella italianeggiante cinquecentista. Ma la letteratura portoghese, ora che finalmente se ne può vedere lo svolgimento esposto nella nostra lingua, ha ben altro con cui arricchire la tradizione culturale e creativa europea: i grandi cronisti medioevali (a cominciare da Fernão Lopes, considerato il maggior cronista europeo del primo Quattrocento), i viaggiatori del periodo splendido della gesta marinara di scoperta, colonizzazione ed evangelizzazione (dagli scienziati ai politici, dai missionari agli avventurieri), i mistici — non meno interessanti di quelli spagnoli, loro contemporanei, così famosi —, i navigatori con le loro impressionanti relazioni marittime (un genere letterario in cui questa letteratura non è seconda a nessun'altra), e via via i gruppi che rappresentano i vari movimenti in cui quella storia letteraria si è andata evolvendo, si può ben dire che possono ora entrare come meritano a far parte del patrimonio ideale della nostra cultura.

Della letteratura portoghese, quello che forse più colpisce e stupisce un lettore moderno straniero, è la grandezza umana e artistica degli scrittori dell'epoca cosidetta post-romantica o realista: il poeta Antero de Quental, lo storico Oliveira Martins, il romanziere Eça de Queiroz, e altri minori di essi dal punto di vista artistico ma altrettanto interessanti umanamente, introduttori, nel proprio pase, di una ventata ideologica ed estetica che lo mise di colpo alla pari cogli altri paesi d'Europa, in una lotta senza quartiere e lungimirante per l'aggiornamento degli spiriti e delle forme della tradizione nazionale. Sopratutto nei riguardi di questa generazione « del 1865 », che ci appare suggestivamente precorrere quella spagnola così nota « del '98 », il Rossi appare impegnato a una ricreazione spirituale ed estetica non meno attraente e non meno feconda della profondità di informazione e dellequilibrio d'interpretazione che caratterizzano questa sua *Storia*; è palese in lui la preoccupazione sempre presente di valersi degli scrittori e delle loro opere come elementi ideali di un processo intellettuale e letterario in continuo divenire, nell'impegno di dare a conoscere i dati di fatto ma, allo stesso tempo e con non minore cura, di farne dei punti di partenza per la ricostruzione d'assieme.

Particolar valore deve avere questa *Storia* anche all'occhio di un lettore di altri popoli, se si consideri che le altre opere del genere — come si apprende dall informazioni bibliografiche di carattere generale, che avviano alla lettura del volume — sono cronologicamente ferme a ormai parecchi anni fa. E non meno particolar valore essa assume per il ricchissimo materiale bibliografico, aggiornato fino al 1952, che accompagna la premessa e ognuno dei capitoli in cui il libro è suddiviso; con indicazioni bibliografiche come queste (si pensi, per esempio, alle tre fittissime pagine che riguardano il Camoes, accompagnandolo nelle edizioni delle sue opere, nella critica in Portogallo e negli altri paesi, dall'Italia alla Germania e agli Stati Uniti), gli studi portoghesi hanno ora possibilità di svilupparsi come meritano.

F. R.

•

JOHN MIDDLETON MURRY, *Shakespeare*, Torino, Einaudi.

Ci informa il traduttore, Francesco Lo Bue, che la scelta e l'incitamento a tradurre questo saggio shakespeariano, uscito in Inghilterra nel '36, fu di Cesare Pavese. Non si tratta di uno di quei libri rivoluzionari che ogni tanto mettono a rumore il campo degli studi, con la presunzione di rovesciamenti o sorprese, e nemmeno di un saggio organico legato a un metodo o un'estetica, che finiscono con l'essere poco apprezzati dal pubblico più vasto, sia per l'eccesso di tecnicismo, sia perchè il *giallo*, a proposito dei valori consacrati, è anche meno gradito da chi meno sa.

Murry espone con evidente preparazione e buon senso una certa quantità di notissimi temi shakespeariani, riuscendo a convincere meglio in quelli che gli sono più congeniali; valga per tutte la citazione del cap. XIV, « Il fazzoletto di Desdemona ». E ci dà progressivamente un ritratto di Shakespeare assai lontano da quello dei romantici, dei decadenti o dei filologi tedeschi, pur valendosi delle intuizioni e delle scoperte, delle tendenze, e talvolta, degli abusi, imputabili ad ognuna delle molte scuole di cui il saggio si vale, mirando a superarle tutte.

La convinzione, ormai comune, che in Shakespeare sia da vedere e chiosare, accanto al barbaro d'ingegno, lo ingegno di un raffinatissimo e consapevolissimo poeta, per molti aspetti impegnato a districarsi da una crisi poetica non dissimile da quella in cui versa il tempo nostro, conduce il Murry ad alternanze di arbitri e di intuizioni, principalmente dipendenti dall'illusione che si possa, per vie imposte da un qualsiasi metodo critico, definire il momento e la ragione corrispondenti al miracolo del genio che rappresenta, riassume e scioglie i nodi gordiani del tempo suo. Ma, in quest'ambizione di modernità, sentiamo implicato alcunchè di vecchio, che potrebbe derivare dal superamento di certe posizioni critiche e mentali, avvenuto negli ultimissimi anni.

Il traduttore ha curato di mettere in evidenza le reminiscenze shakespeariane di cui Murry abbonda, ha redatto due indici orientativi, ha dato molte e utili note esplicative. La versione delle numerose citazioni poetiche è stata data per « linee di prosa » e, come il traduttore si proponeva, ci sembra che davvero non sia nè poeticamente frusta, nè sciattamente prosaica.

F. L.

•

FRANÇOIS MAURIAC, *Jean Racine*, Brescia, Morcelliana.

Una vita di Racine data come autobiografia di Mauriac o, almeno, come ripensamento dei problemi che in Mauriac sembrano echeggiare la nota crisi del grandissimo tragico. Il conflitto tra libertà dell'arte e morale, la necessità giansenistica della rinunzia alla carne e a tante altre seduzioni connaturali all'arte sono visti dal Mauriac con la secchezza e la spietatezza a lui proprie, e spesso con quel senso di fatale rassegnazione al male che meno ci persuade. Che l'arte sia concupiscenza e peccato, è opinione relativa, non assoluta; donde la sforzatura di tante pagine, qui come altrove, di Mauriac.

« Questa è dunque la lezione di Racine: a tutti è dato di odiare se stessi, qualche volta di cedere un istante al disgusto di se stessi » (pag. 169), scrive Mauriac; ma ci sembra difficile poter riferire a Racine un'opinione che è invece tipica e restrittiva del pur grande umore di Mauriac. Noi invece, convinti che « non può da la salute / amor del suo subietto volger viso », riteniamo che « da l'odio proprio son le cose tute ». Ciò, per carità, non induca a classificarci tra i neotomisti: siamo semplicemente lettori che troveranno sempre fonte di profondo, insanabile dissenso nelle idee di Mauriac, e che non si appagano, come altri, della resa estetica.

G. S.

•

FRANCO RUSSOLI, *Tutta la scultura di Michelangelo*, Milano, Rizzoli.

Dopo « Tutta la pittura di Michelangelo » a cura di Enzo Carli, Rizzoli ci dà la scultura del Buonarroti, in una altra delle nitide edizioncine della Biblioteca d'Arte, il cui pregio principale, come dicemmo a proposito del *Giotto* di Salvini, è quello del rapporto costo-qualità. Un capitolo del Russoli su « Michelangelo, Vita e Arte », è seguito da un prospetto cronologico, utilissimo, e da un indice delle Sculture di Michelangelo, ove ogni opera è descritta con tutti i dati tecnici, storici ed estetici che possono esser considerati da un lettore di buona ed anche specializzata cultura. Seguono: un elenco delle sculture perdute, delle sculture attribuite, un Indice delle località in cui si trovano i capolavori michelangioleschi, un Florilegio Critico, con giudizi scelti tra i più significativi, dal '500 ai nostri giorni. Una nota bibliografica aduna le opere più celebri e di più utile consultazione, sulla scultura del Maestro. Le centoventotto tavole riproducono con la solita chiarezza tutta la scultura di Michelangelo, spesso fotografata da varie angolazioni e nei particolari più interessanti.

•

ALBERT CHAMPDOR, *Babylone et Mésopotamie*, Paris, Guillot.

Questa monografia è la seconda di una serie che s'intitola: *Les Hauts Lieux de l'Histoire*, nuova collezione di arte e archeologia. Essa avvince il lettore per la ricca iconografia che sembrerebbe prefiggersi di rendere il contrasto fra quel remotissimo e drammaticissimo passato, torbido di vita e esuberante di vitalità, con lo statico squallore del presente. Anche cotesta intenzione di abbinare un passato primordiale col presente, ha il suo lato suggestivo, per non dire impressionante. Serve a rianimare il senso barrascoso e turbolento della storia. Appunto: il libro seduce per questo. Nelle sue illustrazioni dell'antico avvicendato col moderno, si sente profondamente la antitesi di certi spettacoli. Infatti, dalle solitudini di quelle plaghe isterilite che oggidì l'islamismo consolida con la inerzia, si retrocede sino agli utensili di silice di settemila anni prima dell'Era Volgare, con cui sembra abbia inizio la cosidetta civiltà babilonese; quindi, progredendo nel tempo, si perviene alle forme stupende della sua arte dell'ottavo secolo che fu l'epoca del suo apologeo, giù giù fino ai soggetti realistici del terzo secolo A. C.

L'archeologia purtroppo non ha consentito di lumeggiare in continuità le vicende di quella città portentosa che un tempo fu non solo il giardino dell'Asia, ma il centro spirituale del mondo. Le sue distruzioni successive consolidarono le lacune della sua storia. Talchè la sua biografia rimane tuttora una alternativa di ombre e di luci. Brancolando nel buio, si ricorre volentieri ai sostituti descrittivi di Erodoto e di Senofonte; e così ci si riscalda l'immaginazione pensando alla famigerata Semiramide, generalissima delle sue proprie armate e conquistatrice di mezzo mondo, perversa e geniale, frenetica e intraprendente; e interviene un po' di chiarore allorchè gli specialisti, decifrando i caratteri cuneiformi delle stele di basalto, asseriscono che i legislatori babilonesi promulgarono delle leggi di miglioramento della condizione umana, la sicurezza sociale, le norme tollerabili della vita. Civiltà, comunque, se ci fosse bisogno di ripeterlo, caotica e crudele. I suoi bassorilievi che sono di una meticolosità anatomica prodigiosa, attestano che la storia dei babilonesi fu tutto un groviglio di lotte, di cacce e massacri. Lo attesta perfino il loro ricorrere alle incarnazioni dei geni malefici e dei geni protettori. Nella nostra memoria di posteri ignari, il nome di quella città suscita ancora una ridda di leggende straordinarie e di eventi tremendi. L'autore descrive le fasi sempre interrotte della storia di Babilonia in un linguaggio immaginifico, come si conviene ai suoi misteri indecifrati, sempre però valendosi di una grande dovizia di documentazione.

GINO NIBBI

•

ORONZO GIORDANO, *Frantumi di giorni*, Gastaldi, Milano.

La poesia del Giordano appare prevalentemente su una bipolarità sentimentale che da un lato predilige sogni di dolcezza e serenità smemoranti, dall'altro si esprime in accenti di sconforto e in immalinconite meditazioni. Ma assai spesso i due itinerari vengono a coincidere.

Nel primo « modo » il G. ama evocare « incanti dorati », « dolci pensieri fatti di niente », « profumi lontani », « un mondo d'irrealtà penose », « i rosei pensieri del fresco mattino », « il bel silenzio che odora i sogni »; ed inizierà esclamativamente una laude alla *Quies*, (*Che pace...*). Questo sostrato ispirativo corre — direi ineluttabilmente — il pericolo di scadere in un manierismo rosato: l'eccessiva insistenza sul « sogno » e sui « sogni », anzichè contribuire alla suggestione della poesia, le toglie spesso vigore e rilievo.

Il secondo tono del G., quello della mestizia, si svolge invece su una linea di maggiore attenzione espressiva: *Scoramento* è forse la lirica che più compiutamente esprime un ripiegamento dolente, insinuando sul declinare di lucenti illusioni un senso acuto di disfacimento, di buio. Ma sono anche da ricordare *Sulle rive dell'Aniene* e *Petali appassiti*.

Qua e là trascorre, nei versi del G., una nota di sensualità molto ben vigilata, ed aliena da arbitrari compiacimenti.

L'autore dovrà liberarsi di qualche eco quasimodiano e di certe predilezioni classicheggianti, per definire con più incisiva precisione i motivi e le figure della sua fantasia.

MARIO PETRUCCIANI

•

AVERY CRAVEN, *La democrazia nella vita americana*, Roma, Macchia.

E' uno studio composto dal prof. Avery Craven su richiesta della « Charles R. Walgreen foundation », che ha fornito argomenti ad alcune conferenze tenute nell'Università di Chicago. Si compone di quattro capitoli: Thomas Jefferson e la Dottrina americana; Il West e la Democrazia; la Democrazia e la Guerra civile; la Democrazia e il Capitalismo industriale. L'evoluzione democratica degli Stati Uniti dal binomio indipendenza — libertà al trinomio indipendenza — libertà — eguaglianza è seguita in queste pagine con l'attenta cura di dar rilievo ai particolari e agli episodi storici che lo meritano. E nulla di essenziale manca in questo bravo e chiaro compendio storico-critico per accostare ogni lettore allo spirito della vita pubblica odierna del grande popolo d'oltre oceano e fargli comprendere le sue presenti necessità, i suoi problemi e le sue aspettative. Ma le pagine del Craven, egregiamente tradotte da Giorgia Giorgi-Alberti hanno anche molto da dire, oltre l'ambito americano, a tutte le menti e i cuori volti sotto qualsiasi clima fisico e storico ai più alti intendimenti sociali.

V. BUFFOLO

•

GILBERTO SEVERI, *Il giardino dei semplici*, Milano, Rizzoli.

Novelle ricche di pathos che rimane nell'intimo dei personaggi senza mostrarsi in quadri violenti. Non c'è possibilità di dare una definizione precisa del contenuto generale dell'opera appunto per il tono tutto particolare di essa; vivi e morti s'incontrano in muti colloqui in cui il distacco tra la realtà della vita e la fuggevolezza del sogno è distrutto. E la fusione è così ben raggiunta, che non si può mai affermare se sono le anime dei morti a parlare per bocca dei vivi, o sono i vivi che vogliono ad ogni costo riempire della loro personalità quelle anime fuggenti. Così come ne « Il giardino dei semplici » (che ha dato il titolo dell'opera) in cui il colloquio tra il padre e la figlia morta ha la consistenza di un parlare terreno e pur tuttavia l'irrealtà delle cose non esistenti.

l'A. volge ancora il suo sguardo agli umili, ai reietti della società, a quegli esseri considerati dal mondo con pietà e commiserazione, ma che sotto la sua penna vivono di una ricca vita interiore, incompresa dagli altri, appunto perchè vivente su un piano di assoluta diversità.

Va a lode del A. l'aver saputo mantenere, pur nell'esporre quadri che a volte possono sembrare addirittura grotteschi, un tono di profonda semplicità e naturalezza.

I. BELLI

•

NINO BUCCELLATO, *Il vulcano non si spegne*, Roma, Macchia.

E' raro poter ritrovare, in uno scrittore moderno il ritorno a temi narrativi sfruttati ampiamente fin dal secolo scorso; e cioè la vita di paese con le sue strettoie ed i suoi pregiudizi, e di contro la fantasia con cui gli uomini cercano di sottrarsi ai loro vincoli; eppure quanta naturalezza, scioltezza ed originalità nell'esposizione. A volte lo scrittore guarda i suoi personaggi con leggera ironia, compassionando quasi i loro difetti, ma quel sorriso distaccato rimane pur sempre marginale, perchè soffocato quasi dall'amore del N. verso ogni sua creatura.

Amore e ironia si avvicendano e si confondono e diventano tutt'uno: ironia per quella vita chiusa e inconcepibile, amore e pietà per quegli uomini che non potrebbero viverne un'altra.

Il narratore perciò non si riduce mai a esposizione cronachistica, ma l'A. trova sempre modo di soffermarsi e di sondare quei momenti dello spirito più profondi e più complessi.

I. BELLI

•

INDRO MONTANELLI, *I rapaci in cortile*, Milano, Longanesi.

Montanelli è veloce: ecco qui il terzo, tomo sempre sotto l'egida delle feconde spade longanesiane, dei suoi « Incontri »: *I rapaci in cortile*.

Un'altro pezzo della sua solita galleria di uomini celebri: celebri realmente o celebri per momentanea popolarità di questo affannoso e disinvolto tempo.

Irene Brin, Montale, Marotta, Borelli, Vergani, Giuliotti (« questo curioso flagellante scampato al Medio Evo solo per anacronisticamente perpetuare in pieno secolo ventesimo i riti della penitenza ». — « Cosa legge? — La Bibbia, soprattutto. E' un gran libro ». — « E di moderni? » — « Sì... C'è tanto da imparare anche dai moderni: Dante, Jacopone da Todi, San Francesco... »), Pétain, Guareschi, Grandi, Pende (« A settantanni suonati è ancora straordinariamente giovane di volto, di capelli, di denti, di corpo, di movenze ». Il suo segreto? « Si alza tutte le mattine alle cinque e va a letto tutte le sere alle dieci e mezzo. Non beve, non fuma; lavora otto ore, le altre le passeggia, le legge, le medita, le conversa; mangia poco, e ai pasti soltanto; e crede in Dio. E' una gran ricetta »), Frugoni (anche lui si alza alle cinque: « E il suo volto è roseo, la voce fresca e squillante, fermissima la mano, lucida la memoria, agili le movenze del suo corpo asciutto »), Valdoni (« E Togliatti? » — « Un uomo delizioso », mi ha risposto lui sorridendone come a uno dei più puri ricordi della sua vita. « Una persona veramente superiore... ». Ha pensato un poco, poi ha aggiunto: « Io ho votato liberale ». E ha cambiato discorso). Ridgway, Longanesi (figuriamoci, qui, come il nostro ritrattista si diverta. Longanesi un giorno gli dice: « Tu sei uno degli uomini più poveri d'idee che esistano al mondo. Passi per un grande giornalista perchè viviamo in un paese di disgraziati dove ci dividiamo le parti così; io grande editore, tu grande giornalista, quell'altro grande siderurgico, quell'altro ancora grande banchiere, eppoi ci teniamo tutti appiccicati l'uno all'altro, altrimenti queste grandezze rotolano per terra... Tante cose vanno male in Italia. Ma, in fondo, ci accontentiamo di tutto: e quindi ci salviamo sempre. « Hai mai palpato fra le dita la carta igienica nazionale? Ma è una carta che in un altro paese nemmeno le scimmie ci si pulirebbero il sedere... »). Ansaldo, Angelandrea Zottoli, « uno degli ultimi umanisti che l'Italia conti », Pabst.

C'è anche, un po' di sapore coreano: Syngman Rhee. E ci sono pure, sveltamente disegnate, figurine giapponesi e asiatiche.

C'è anche un pappagallo: il celebre pappagallo Arturo. Vive a Capri. Conosciuto in tutto il mondo. Gli scrivono anche d'oltre oceano. Un giorno ricevette, via *air mail*, un letterina con questo indirizzo: « *Al pappagallo Arturo — Isola incantata di Capri — Italia* ». Mittente: Emily Romano, 75 Bay 20th Street, Brooklyn, New York. Testo: « Avrei voluto che l'eco del mio batticuore giungesse sino a te!... Oh, caro, caro, caro!... Dimmi, Arturo: quando ci sarà concesso d'incontrarci?... ». (Queste lettere scene non possono capitare altro che a Capri...).

Stile disinvolto (fin troppo). Si regge sullo scoppiettio degli aneddoti, sui « particolari » scelti, a volta, con spietata ironia. Ritratti. Uomini visti. Ojetti li pingeva tranquillamente; con qualche svolazzo letterario; con frasi a lungo carezzate; Montanelli li schizza alla brava, alla monella, alla millenovecentocinquanta - cinquantuno - cinquantadue. I suoi « ritratti » sono divertenti. (Ma forse le *Cose viste* dureranno di più).

Il libro si apre con il ritratto di Afeltra. Nome un pochetto strano: uomo molto prezioso al *Corriere della Sera*. Fu lui che suggerì al giovane Indro la singolare collana degli « *Incontri* » « Te lo dico io cosa devi scrivere tu: devi scrivere gli « *Incontri* », « Che incontri? » — « Quelli con le persone celebri del nostro tempo, che lo caratterizzano. Uomini politici e ballerine, tenori famosi e generali, medici illustri, scrittori, scienziati, divi e registi del cinema. I grandi contemporanei, insomma. Siccome si tratta di personaggi vivi, che hanno ciascuno nel proprio campo una certa importanza, ci vuole, per parlare di loro con assoluta spregiudicatezza, un certo coraggio, per non dire incoscienza, che è l'unica tua virtù. Tu sei un irresponsabile: puoi dire qualunque cosa: approfittane! » Ed ecco nascere *Pantheon minore*, *Tali e quali* e il presente *I rapaci in cortile*. E la serie continuerà. Lo stilo di Montanelli è ancora in moto a ricordare e a graffiare gli illustri (o quasi) contemporanei.

CARLO MARTINI

•

PIERO BARGELLINI, *Avventee*, Firenze, Vallecchi.

E' un Corso di letture a carattere antologico per le Classi elementari. Lo segnaliamo qui perchè è un'opera didattica veramente importante. Lo ha curato Piero Bargellini; e il nome solo basti a garantire la serietà, la bellezza il valore educativo di questi volumi. Che sono stupendamente stampati (e ornati in nero e a più colori) da Vallecchi.

F. B.

•

SALVATORE RIZZO, *Approdi*, Genova, « Liguria ».

Il siciliano Salvatore Rizzo è un uomo cordiale. E così la sua parola di poeta. Non tutte le poesie qui raccolte, forse, potranno reggere all'esame di un'armata critica. Ma noi non siamo critici. Siamo dei lettori. Umili lettori. Umili e sensibili. E abbiamo il grande vantaggio di non servire nessuna consorteria letteraria. (E il « sentimento » — quando non è sentimento imbecille — non ci disgusta...).

Segnalerò: *Mare di Sicilia*; *Anapo* (un poemetto un pò folto di tessere letterarie), *Fanciulla greca*; *Ficus Rubiginosa*; *Sono andato dai miei morti*. Voglio trascrivere *Ficus Rubiginosa*: « Come l'albero antico — son carico di polline e di rami — aereo — riconsegno alla terra il mio poema — di respirato sole e vane foglie ».

C. M.

I Signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea *dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in* Vetrinetta *non esclude una successiva recensione più ampia.*

PARABOLA DEL DRAMMA TEDESCO

Continuazione dalla pag. 4.

di vocazione tedesco wagneriano, scopri sempre il filisteo inteso a giustificare le proprie piccole malvagità in funzione di superiori ideali, e suscettibile ad ogni pericoloso umorismo: spesso in antitesi vede sorgere l'ebreo tedesco, con il suo sarcasmo e al tempo stesso la sua concretezza. Di qui il suo odio. Tuttavia, non sempre queste due tendenze si giustificano l'una con l'altra, e si appoggiano. Spesso il loro contrasto è violento, spesso quella superiore si aderge pura, naturale, umana. Nel dramma tedesco del secolo diciannovesimo e ventesimo, vediamo continuamente l'uomo in contrasto con la società in cui vive, vediamo il suo sarcasmo e la sua lotta, le ingiustizie di cui è vittima e la sua viltà, il perenne presentimento di un finale precipizio, il bisogno di una convenzione e la vana lotta per liberarsi di essa, il bisogno di un'etica e la perenne constatazione della sua insufficienza. Si sente un popolo in un letto di Procuste: e un teatro di tormentosa ricerca d'appagamento a cui vorrebbe giungere, pur non potendo mai consentirvi.

Quando il romanticismo dovè chiudere la sua lunga parabola, la cultura tedesca ebbe per un lungo periodo come un senso di vuoto, che solo Wagner potè in parte colmare, e di cui Hebbel fu un solitario testimone, dalle eco indirette, a prolungamento di un kantismo non ancora sufficentemente assimilato, e come Kant legato ad una concezione nordica, severa e inflessibile della vita e dei suoi compiti.

•

Dopo il '70 la cultura tedesca venne aperta ai più varii influssi europei, e furono essi che indirizzarono le forme in cui doveva venire a svilupparsi e a fruttificare. Da una parte il naturalismo francese, dall'altra Ibsen e successivamente Strindberg, e poi il simbolismo francese nelle sue disparate espressioni, Swinburne e D'Annunzio, con la scoperta di poco successiva di Dostoievskij e Tolstoi. Si formano contemporaneamente tre centri culturali e teatrali: al nord Berlino con Amburgo, dove predominano gli influssi naturalisti ed ibseniani attraverso il lavoro del regista Otto Brahm, e i nuovi teatri che egli dirige. Al centro Monaco, dove la redazione del «Simplicissimus», e i diversi cabarets danno luogo a un acre umorismo, alle «soties» fantasiste, che del resto avevano precedentemente caratterizzato alcuni atteggiamenti di Baudelaire e «Les amours jaunes» di Corbière. A Vienna giungevano simbolisti e parnassiani, con d'Annunzio e Swinburne, anche attraverso Stefan George: e d'altro canto il naturalismo meno clamoroso, quello di Maupassant, di Renard, dei De Goncourt. A Berlino lo slesiano Gerhardt Hauptmann, a Monaco Frank Wedekind, a Vienna von Hofmannstahl e Schnitzler. Ad essi il movimento europeo porgeva gli strumenti formali per interpretare sogni e realtà del loro popolo. Gerhardt Hauptmann ha una produzione molto ampia e molto varia. I temi e le forme sono così disparati che la sua personalità ne esce incerta, assai più conseguenza dell'epoca che suo fattore. In lui le culture europee si mescolano e si confondono nei loro più diversi aspetti, spesso in modo sconcertante. Si passa dal più crudo verismo sociale al misticismo più acceso e più assurdamente fideistico, dal simbolo al documento, dal problema all'effusione nebulosa, dalla prosa quotidiana al verso colmo di significati e di allusioni. Hauptmann non ha un proprio mondo, ma un talento al tempo stesso di osservazione e di assimilazione: e pochi scrittori meglio di lui danno una riprova evidente del disorientamento intellettuale di cui fu vittima per più di mezzo secolo la classe dirigente tedesca, nel suo bene e del suo male. Molto rappresentato e divenuto in certo senso anche popolare, Hauptmann non ebbe in definitiva che uno scarso influsso sul teatro tedesco, e ne resta più un caso, un sintomo, che un'espressione autentica. I suoi drammi hanno sempre una poderosa struttura, i suoi personaggi un saldo sottofondo realistico.

Ma in definitiva vengono considerati appartenenti alla produzione media, e lo spettatore tedesco vi vede riflessi troppo direttamente i conflitti del suo carattere e in definitiva delle sue angustie spirituali, per sentirsene appagato. E d'altra parte questi conflitti erano presi sul serio, senza alcun distacco, ne deriva quindi generalmente (si può far eccezione per «I tessitori» dove l'impulso umanitario è genuino) un banale effetto di diffusione culturale su di un piano mediato, di divulgazione compensata solo marginalmente dalla giustezza di alcuni caratteri ad alcune psicologie (o nel mondo contadino slesiano, o nell'alta borghesia nordica).

La vena di Schnitzler è forse più limitata, e in certo senso indulge maggiormente alle seduzioni del pathos. Consente però di individuare abbastanza concretamente la situazione del suo piccolo universo viennese, i termini della vita condotta in esso dalla modesta sartina con i suoi sogni e le sue modeste felicità come dall'aristocratico che ha dinanzi a sè solo il soddisfacimento dei suoi desiderii. «Anatol», «Liebelei», «Reigen» esauriscono il loro compito, descrivono quanto vedono nel loro raggio, fino alla profondità necessaria, che non è molta, anche perchè non è molta proprio nell'oggetto. Il sorriso è sempre delicato, la poesia soltanto tenera, la tristezza sempre presente anche se dissimulata, proprio perchè in fondo questi personaggi sentono l'angoscia di vivere soltanto in superficie, e l'avventura stendhaliana è da essi troppo distante. Schnitzler non poteva essere così che un carezzevole divertimento ironico-sentimentale, senza conseguenze. Significativo soprattutto nel cogliere l'umore segreto di una popolazione, il lento dissolversi di una tradizione e di un impero.

Il teatro di von Hofmannstahl porge l'altro volto delle creature e del mondo di Schnitzler, il volto irraggiungibile delle aspirazioni. Dalla realtà quotidiana ai più alti ideali, ai sogni più persi, all'incanto, al mistero, all'ineffabile. E' necessaria l'azione ed anche la piccola lotta di ogni giorno: ma esse sono condizionate alla contemplazione, alle pause in cui è possibile percorrere l'infinito dell'esistenza. Il teatro di von Hofmannstahl non ha saputo o potuto porgere un'espressione compiuta di questo mondo da meditare, per descriverlo e portarne il dramma alla catarsi senza di cui non può vivere. Ma pur essendo già incerto sui termini del conflitto drammatico e sui suoi personaggi, pur non sapendo svolgersi, spiegarsi, non sapendo identificare i veri caratteri dei suoi nodi drammatici Hofmanstahl è il solo drammaturgo tedesco che a volte sfiori una catarsi, che per attimi indichi un sereno porto finale.

A differenza della atmosfera poetica europea di allora, come von Hofmannstahl, nell'orbita del movimento simbolista e a differenza di Stefan George giunto a religioni imperiali, a visioni di classico nitore per glorificazione del potere, questo teatro si pone il compito di scorgere dov'è possibile la felicità della vita, il suo albero. Una debolezza intrinseca gli impedisce di avere indipendenza e libertà in questo nuovo possesso, e intanto urgono le forze storiche, gli sconvolgimenti, le sofferenze di fronte a cui questa calma ricerca, i tentativi di trovare per sempre, acquistano il sapore d'involontaria ironia. La necessità di lottare e di ottenere secondo giustizia i beni della vita si fa sempre più forte. In opposizione alle non più vive considerazioni di Hauptmann, Schnitzler, von Hofmannstahl, sorgono i desiderii delle nuove generazioni, di cui si fanno umana voce gli espressionisti, avendo appreso da Büchner, da Strindberg, e da Wedekind, a interpretare la realtà, a offrirne la loro versione, per la sua storia.

Vito Pandolfi

BURCHIELLO INEDITO

Continuazione dalla pag. 1.

a una forma di poesia che è tutta toscana, meglio fiorentina, ricca di semplicità espressiva, nella lingua spontanea della povera gente, del popolino immaginoso e concettoso, non schiacciata dalla pesante coltre della convenzionalità, cara al buon tempo antico e viva anche oggi nel popolo in cui la parola forte, cruda, e perchè no? anche oscena a volte, la espressione sovrabbondante per mezzo delle metafore e degli altri rapporti figurati e quei partiti, voci e modi spiritosi d'abbreviazione che, quasi tragetti di strade o scorci di pitture, esprimono accennando «... sono l'espressione di una esuberanza di fantasia che solo così trova il suo sfogo, ma anche la modo tutto toscano di accentuare e colorire la frase, di darle quella pennellata che serve a metterne in risalto le più riposte bellezze, quella robustezza che è espressione degli umori di una gente acuta osservatrice dei vizi umani e del valore» (p.12).

Di proposito ho trascritto questo lungo periodo perchè si adatta al Burchiello, e non solo a lui.

Penso, e non credo di sbagliare, che certa poesia e certa prosa tutta toscana, se non fiorentina, da Rustico di Filippo, da Dante stesso tenzonante con Forese, al Pucci, al Sacchetti, all'Orcagna, al Burchiello, e, se volete, su su fino a Papini, meglio si comprenda e giustifichi quando la si metta in relazione a questo gusto, a questo interesse di giocar su la parola e su la immagine; che, se è di ogni uomo burlettone, è particolarmente caratteristico della gente che respira l'aria di certe valli e di certe colline.

Dove trovate, infatti, o dapprima, o per gran parte, la poesia realistica e burlesca? dove le frottole? e dove poi la poesia burchiellesca?

Si giri quanto si voglia, si casca o si torna lì.

Non senza ragione nasce il mughetto in un luogo e il cardo in un altro.

Vorrà dire, naturalmente, che i toscani saran portati ad apprezzare più del giusto un'arte cosiffatta, perchè li culla e li trastulla in uno dei loro gusti speciali che, come tutti i gusti, è quello che è; e vorrà dire che i non toscani, che possono avere altri gusti, l'apprezzeranno di meno. E non ci sarà nulla da fare, e nulla da eccepire.

Sta di fatto che in Toscana esiste poco il comico, o almeno non dura, perchè si fa subito ironia; e raro è l'umorismo essendo sempre pronto il pungiglione. Che però — anche questo è da dire — non è di solito velenoso, anche se lo sembra. L'importante è di cogliere, d'un tratto, il lato debole di una cosa o di una persona, e di aggredir subito; ma anche per non essere aggrediti. E piace la schermaglia, per sè; e le due parti contendenti sanno benissimo che le parole vanno al di là delle cose; ma più le sparano grosse o strane e impensate, e più grande è il divertimento.

Così anche per le poesie burchiellesche.

L'abilità consiste nel trovare le parole e le immagini più strampalate, e nel farle arrivar di sorpresa, e nel tempo stesso nel dirle nel modo che meglio suoni all'orecchio.

Se si leggono certi sonetti senza senso del Burchiello, non badando al senso ma al suono, si sente che suonano benissimo come se avessero un senso; d'altra parte, quanto più suonano bene, come se avessero un senso tanto più fan risaltare, per contrasto, la mancanza di senso, e più forte ne è l'effetto che ne consegue.

Arte? Gioco?

E' un po' difficile dirlo.

Anche qui, ci sarà il momento, meno felice, dell'artificio che imbriglia e tutto raffredda, e ci sarà il momento, più felice, dell'arte che nonostante tutto prende il sopravvento; e non è detto che, con qualche passo in più, non si trovi anche la poesia.

Certo, finchè, chi scrive, si compiace del gioco e mira così industriosamente all'effetto, si preclude da sè la conquista della poesia che è cosa ben diversa dall'ingegnosità e che, fuori della cifra alla moda e al di sopra della tecnica olente d'alambicco, cerca e riflette la vita nella sua finezza.

Ma è pur certo che, chi ha nel sangue il gusto del burlare e del burchiellare, non può rendersi ben conto del carattere, della portata, e del valore delle sue espressioni.

Io però che ho avuto la ventura di nascere in riva d'Arno, alla gran villa, vi assicuro che quel gusto, a volte banale o volgare e quindi dispregevole non di rado riserba qualche gioia non transitoria nè superficiale.

E il Burchiello di tali gioie era piuttosto fornito e fu tutt'altro che avaro nel dispensarle agli amici e, per così, anche a noi e a chi verrà dopo di noi.

Alberto Chiari

(1) Vedi DOMENICO DI GIOVANNI detto IL BURCHIELLO, *Sonetti inediti raccolti ed ordinati da M. M.*, Firenze, Olschki, 1953

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

19

SMITH J. A.: *Croce*, «Enciclopedia britannica», 6, pp. 732-33, Londra, 1927.

SOBRERO OF.: *Giovanni Boine*, in «Il Presente», luglio-ottobre 1952. [«Anima tormentata psichicamente esposta agli influssi ed alle suggestioni che più dal profondo nel periodo della sua breve vita potevano maturare, egli sta, dinanzi ai colleghi de *La Voce*, come Prometeo sulla rupe del Caucaso rispetto agli uomini liberi, solitario, incatenato alla sua stessa complessità, esposto a tutti i venti, inchiodato in una posizione di apparente fissità, in realtà fremente e piagato da un tormento forse più grande di lui»].

SOFFICI A.: [v. anche «*Indice della Voce*», a cura di E. Falqui].
— *Italiani all'estero. Medardo Rosso*, «Voce», 4 marzo 1909.
— *Italiani all'estero. Boldini*, «Voce», 18 marzo 1909.
— *L'impressionismo e la pittura italiana*, «Voce», 15 aprile, 29 aprile, 6 marzo 1909.
— *Ungaretti*, «La Ronda», novembre 1910; «Rete mediterranea», marzo 1920.
— *Il claudellismo*, «Voce», 12 e 24 ottobre 1912.
— *A. Rimbaud*, Firenze, 1912.
— *G. Apollinaire*, «Voce», 26 giugno 1915.
— *Serra e Croce*, «Voce», 15 ottobre 1915.
— *Principi di una estetica futurista*, «Voce», 29 febbraio, 31 marzo, 31 maggio, 31 luglio, 31 dicembre 1916.
— *Statue e fantocci*, Firenze, 1919.
— *Scoperte e massacri*, Firenze, 1919.
— *Rete mediterranea*, [4 voll.], Firenze, 1920.
— *R. Serra*, «Pace», 19 febbraio 1923.
— *Fatti personali*, «Gazzetta del Popolo», 7 ottobre 1938 [*Voce* e *Lacerba*].
— *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, 1931.
— *Mescolo*, «Gazzetta del Popolo», 1° agosto 1941 [con un paragrafo sul rinnovamento linguistico operato dagli scrittori della *Voce* e di *Lacerba*].
— *Valore storico del Futurismo*, «Spazio», luglio 1950.
— *America sognata*, «Tempo», 23 settembre 1952 [viaggio in America per trovare G. Prezzolini: un sogno].
— *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Firenze, 1950 [*Bernasconi*: «facemmo parte entrambi del gruppo fiorentino della *Voce*, dov'egli, scrittore e critico, affermava le sue predilezioni artistiche ed estetiche» - *Spadini*: «Terminato il servizio [militare], circa il 1905 tornò a Firenze, dove riprese la sua vita d'artista, entrando in più stretti rapporti con i giovani *leonardiani*, quali Papini, Prezzolini, Giovanni Costetti, Vailati, Calderoni, Reghini, ecc.»].

SOLMI S.: *A. Onofri*, «Primo Tempo», Torino, 1921; «Italia letteraria», 2 giugno 1929.
— *C. Govoni*, «Tesoretto», 1939.
— *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli», gennaio 1939.
— *A. Palazzeschi*, «Libro italiano nel mondo», II, 1942.

SOMARE' E.: *R. Serra*, «Convegno», settembre-ottobre 1920.
— *L'arte pensosa*, Milano, 1933.

SONNENSCHEIN K.: *Italienisches Reisetagebuch*, «Hochland», Berlino, 1921 [Papini].

SOPERCHI L.: *Michelstaedter*, «Rivista di psicologia», XXVIII, pp. 26 e segg.; pp. 280 e segg., con larga bibliografia.

SORRENTINO A.: *Il frammentismo nella letteratura italiana del Novecento*, Roma 1950.

SOTGIU G.: «*Lacerba*», «Il Ventuno», dicembre 1937.
— *Breve cronaca di «Lacerba»*, «Meridiano di Roma», 1° gennaio 1939.
— *Introduzione a una storia letteraria del nostro tempo*, Roma, 1939.

SPAGNOLETTI G.: *R. Serra*, Brescia, 1943; «Primato», 15 novembre 1941.
— *Sbarbaro*, Padova, 1943; «La Ruota», febbraio 1943.
— *Antologia della poesia italiana contemporanea*, [2 voll.], Firenze, 1946.
— *Antologia della poesia italiana* (1900-1949), Parma, 1950.
Poeti del Novecento, Milano, 1951.

SPAINI A.: *S. Slataper*, «La Voce trentina», 13 settembre 1912; «Resto del Carlino», 3 dicembre 1916; «Italia letteraria», 20 marzo 1934; «Messaggero», 5 luglio 1932; «Italia letteraria», 20 marzo 1932; «Il Resto del Carlino», 16 dicembre 1924; «Mediterraneo», 3 febbraio 1925; «La Ronda», luglio 1920; «Italia letteraria», 20 marzo 1932; «Italia letteraria», XXXI, 1936.
— *R. Serra*, «Tempo», 3 novembre 1923.
— *La crusca in Arcadia*, «Tempo», 3 novembre 1923 [Serra...].

SPALLICCI A.: *R. Serra*, «Fiera letteraria», 3 novembre 1951 (v. «Scritti in onore di R. S.»).

SPANO V.: *Bollettino bio-bibliografico su Scipio Slataper*, Trieste, 1944 [contiene: Biografia — Bibliografia degli scritti di S. Slataper — Bibliografia degli scritti su S. Slataper — Bibliografia delle opere su Ibsen, consultate da S. S.].

SPARITO G.: *Opere e uomini*, Noto, 1926 [Papini...].

SPIRITO U.: *Del nuovo idealismo italiano*, Roma, 1923.
— *L'idealismo e i suoi critici*, Firenze, 1930 [anche di Michelstaedter].

SQUARCIA F.: *La realtà donna*, (Arte e storia moderna. Guerra, Conseguenze), «Voce», 29 febbraio 1916.
— *R. Serra*, «Corriere emiliano», 10 dicembre 1934.

SQUILLACE F.: *Tendenze presenti della letteratura italiana*, «Études», 20 luglio 1908.

STEFANILE M.: *G. Ungaretti*, «Meridiano di Roma», nn. 32, 34, 35, 1939.

STEINBRINCK O.: *G. Papini*, «Sonntagsbeilage», 20 dicembre 1925.

STICCO M.: *Arte e sincerità*, Milano, 1939 [sul '900 in generale].

STOCK F.: *Novecento die italienische Literatur der Gegenwart*, Junker, Dünnhaupt, Berlino, 1942.

STUPARICH C.: *Siamo quello che siamo*, «Voce», 13 febbraio 1914.
— *Esperienza preventiva*, 25 agosto 1914.
— *Grammatica elementare per i critici, che diventino critici puri*, «Voce», 15 maggio 1915.
— *Cose e ombre di uno*, (uscito nei «Quaderni della Voce»; ristampato a Milano nel 1933). [«E' questa l'unica opera che Carlo Stuparich ci ha lasciato; è la raccolta di tutti i suoi scritti dai quindici ai vent'anni: liriche, prose, pagine di diario, pensieri, lettere e il *Testamento*, scritto quando partì soldato (...). Quest'opera ci mette di fronte a uno di quei casi di sorprendente precocità, propria di certi artisti destinati a una vita breve (...). Nel fremito che pervade ogni sua pagina, vi si ritrova un centro costante: Carlo Stuparich è un uomo intero, ogni suo brano lo contiene in essenza. Prima d'essere poeta e letterato volle essere uomo; anzi, egli condizionava l'arte, l'intelligenza e questa necessità morale». A. Pittoni. Ancora ragazzo, scrive al fratello Giani: «Ho bisogno di trovarmi dove la vita non è deformata». A diciassette anni scrive: «sono arrivato a una delle convinzioni più sane e fondamentali del mio rinnovo: il valore dell'individuo è valore storico (guarda bene!) ossia sociale, ossia umano (...). Il valore non sta nelle aspirazioni, nei desideri, sta nella concretezza di vita. Il valore assoluto non esiste: esiste il valore umano, sociale», A. Pittoni. - «Ancora attuale è quello che scriveva Carlo Stuparich in quel suo magnifico *Cose ed ombre di uno*, che i nostri giovani migliori dovrebbero ancora leggere e meditare: «L'importante non è *affermare* qualche fede, ma *essere* quella fede», ed anche, dalla trincea: «La Patria sulle labbra non è niente. Qui nelle labbra bruciate, nei nervi fiaccati e silenziosi, si sente la gravità, l'onnipotente esigenza della Patria». G. Devescovi].

STUPARICH G.: *I tedeschi dell'Austria*, «Voce», 9 gennaio 1913.
— *S. Slataper*, Firenze, 1922; «Italia letteraria», 6 luglio 1930; «L'Alabarda», 1° settembre 1919; «L'Azione», 1 e 2 aprile 1919; «La Gazzetta del Popolo», 4 dicembre 1919.
— *Prefazione agli scritti letterari e critici*, «La Voce», Roma, 1930.
— *Trieste nei miei ricordi*, Milano, 1948.
— *S. Slataper*, Milano, 1950. [Alla distanza di ventisette anni si ristampa questo mio studio, uscito per le edizioni de *La Voce* nel 1922 e presto esaurito», G. Stuparich].
— *Trieste e la sua Università*, «Giornale di Trieste», 3 novembre 1950.

SUSINI G.: *Ragionamenti sulla poesia*, Modena, 1942.

TALAMO J.: *Cristo nella storia di un libro*, Catanzaro, 1921 [Papini].

TAVOLATO I.: *G. Papini*, «Literarische Welt», 17 settembre 1926.

TECCHI B.: *Maestri e amici*, Ancona, 1934.

TERNAY K.: Trad. di alcuni brani del *Mio Carso* [S. Slataper] in ungherese, «Rivista Termini», gennaio 1940.

TH[illegible] E.: *Filo d'Arianna*, Milano, 1924 [Papini...].

[illegible] E.: *I mimi dei moderni*, Napoli, 1919.
— *C. Govoni*, «Gazzetta del Popolo», 4 febbraio 1920.
— *L'arco di Ulisse*, Napoli, 1921.

THUILE J. L.: *Pro*, «Rubriques Nouvelles», marzo 1913.

(Continua) **C. M.**

PSICOLOGIA DEL GENIO

Continuazione dalla pag. 5.

nale bellezza e nobiltà, di forza e di salute. Le leggi della genetica e della ereditarietà del carattere si avverarono esemplarmente in lui.

E qui l'autore giustamente spezza una lancia per dimostrare l'inconsistenza dell'asserzione di Freud, secondo cui Leonardo dovette essere un degenerato sessuale. «La passione dell'anima caccia via la lussuria», annotò quel Grande nel Codice Atlantico; e, per «passione dell'anima», egli intese la sua arte, la sua scienza.

Siamo alla terza parte dello studio, che punta a fissare i contrassegni dell'artista.

Scienziato o artista? — si domanda il Pighini, ripetendo quando altri, come il Séailles e il Bottazzi, s'erano già chiesto, con risposte assai diverse. E dichiara che Leonardo fu indubbiamente grandissimo tanto nell'arte che nella scienza, pur senza arrivare all'esagerato concetto di coloro che vorrebbero farlo uno dei pochi eroi che hanno imposto la loro opera al progresso della scienza medesima.

In verità, noi ci permettiamo di ritenere che questa ultima asserzione sia per lo meno discutibile, giacchè Leonardo in taluni settori scientifici fu, senza dubbio, un precursore.

Comunque, concordiamo col Pighini nel riconoscere che egli più giganteggiò, e più ancor oggi fa avvertire la sua luce radiante, nell'arte.

E fu poeta, musico, pittore, ma soprattutto raffiguratore di passioni dell'animo, come s'è visto. Anche se non ha scritto un solo verso, la sua prosa è sorgente d'intensa poesia; ed ogni cosa attorno a lui, da lui compresa nella realtà e trascesa nella creazione artistica, si fece cantante; cioè lirica.

Egli fu affascinato dalla «naturale bellezza del mondo», com'egli stesso si esprimeva; e andò alla conquista della poesia e della musica che sono nel mondo, alla conquista tormentosa della perfezione.

Quarta parte del libro: Il pensatore. Leonardo si definì «pittore filosofo», se però filosofia non si assuma nel significato di un razionalismo puro, quale era in voga ai suoi tempi. Fu un filosofo della natura, in quanto, con la sua mente organizzata ed aperta, seppe ogni giorno più arricchirsi di nuove cognizioni, progredire in capacità estensiva e in dinamismo intensivo.

Potè affrontare così, cioè col metodo della scoperta del reale e abolendo l'idealismo fine a se stesso, non pochi problemi dello spirito, — sui quali si erano arrovellate invano altre menti illustri prima di lui — come il pensiero e il linguaggio umani, la presenza dell'anima nel corpo umano; e ascese, da credente, al mistero dell'universo e a Dio, foggiandosi una religione di raziocinio e di mistica, ma pur sempre rimanendo fedele alle verità dogmatiche — che il Pighini impropriamente chiama «miti» — del cattolicesimo, come lo attestano tante sue raffigurazione di Cristo, della Madonna e dei Santi.

Da ultimo, il Pighini laconicamente riassume quanto ha avuto agio di esporre nelle quasi duecento pagine della sua interessante trattazione.

E termina con l'accertamento che l'opera di Leonardo rimane a sfidare i secoli, quale forse la più eccelsa creazione dell'ingegno umano in ogni tempo e in ogni paese. L'umanità, quindi, gli è debitrice incalcolabilmente «in godimento estetico e in profondità di pensiero».

Armando Zamboni

Direttore responsabile Pietro [illegible]

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 399 Tribunale di Roma

LE OPERE DI RICOSTRUZIONE REALIZZATE PER L'ITALIA

1945 - 1952

AGRICOLTURA - La produzione agricola nazionale ha superato la media del 1938. 40.000 famiglie contadine, con la riforma agraria, sono diventate proprietarie di terra.

BONIFICHE - 450.000 ettari bonificati dal 1945 al 1952.

CASSA PER IL MEZZOGIORNO - 146 miliardi di opere di trasformazione agraria compiuti con 13 milioni di giornate lavorative.

ACQUEDOTTI - 1.300 comuni col 1952 hanno avuto l'acqua. Sono stati costruiti 6952 Km. di acquedotti e fognature con una spesa di oltre 77 miliardi.

CASE - Per iniziativa del Governo sono stati costruiti 6 milioni e mezzo di vani per abitazione.

SCUOLE - 61.335 aule scolastiche costruite o rimesse in efficienza, 2.500 paesi che ne erano privi hanno avuto la scuola.

INFANZIA - 156 miliardi spesi in 5 anni per l'assistenza ai bambini. Le colonie marine e montane hanno accolto ogni anno 800.000 giovani più che nell'anteguerra.

STRADE - 48.378 Km. di strade ricostruite o riparate. Ogni anno, dal 1945 al 1952, si è costruito 4 volte di più che nei precedenti 70 anni di unità nazionale.

FERROVIE - Nel 1945 il 25 per cento dei binari era distrutto; oggi l'Italia dispone di una rete ferroviaria pari al 1939, ricostruita con 170 milioni di giornate lavorative.

TRASPORTI - Nel 1947 circolavano in Italia 537.032 autoveicoli e motocicli. Nel 1951 ne circolavano 1.731.751 e la cifra è in continuo aumento.

MARINA MERCANTILE - Oggi l'Italia dispone di 4.579 unità per complessive 3.480.000 tonnellate che superano la flotta mercantile d'anteguerra. 3.000.000 di tonnellate sono stati costruiti o riparati dal 1945 al 1952.

INDUSTRIA - La produzione nazionale ha superato del 50 per cento la media del 1938. L'industria dei motoveicoli ha superato 13 volte la produzione d'anteguerra.

ENERGIA ELETTRICA - Nel 1938 si producevano 15.544.000 Kwh oggi si producono 30.000.000 Kwh.

METANO - Nel 1938 si producevano 17.111.000 mc. oggi 1.435.000.000 mc., quasi cento volte di più.

A CURA DEL COMITATO CIVICO

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "**IDEA**"
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono **60 427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 24 - ROMA, 14 GIUGNO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 60084

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

CULTURA E CULTURALISMO

IL PROBLEMA DELLA «COMPRENSIONE»

La cultura è frutto della libertà spirituale: dove manca la libertà dello spirito (che è molto di più della libertà politica e sociale ed è cosa ben diversa e più profonda del concetto laico della libertà di pensiero) non c'è cultura, o vi è una cultura di decadenza, di maniera, sterile, accademica, occasionale, cioè, «non-cultura». D'altra parte, la libertà spirituale è una conquista; e perciò conquista è anche la cultura: lo sforzo di conquistarla o di possederla sono la testimonianza della capacità dell'uomo (di ogni singolo uomo) alla libera attività. Pertanto la conquista della cultura ed il suo avanzamento sono anche conquista ed avanzamento morale: dunque è processo di affinamento e di elevazione dello spirito, direi, dell'uomo integrale, che è sensibilità (il bello), intelletto (il vero) e volontà (il bene). *Conquistare la cultura è conquistare il senso dei valori, essere liberi per i valori.* La crisi della cultura è sempre crisi dei valori spirituali, nel senso di una «rottura»: lo spirito non è più libertà nel valore ed espressione di valore.

Il concetto di «cultura», nel senso autentico, è affermazione della positività dei valori umani e delle loro espressioni concrete (arte, filosofia, scienza ecc.). Da questo punto di vista, il pensiero moderno ha avuto vivissimo il senso della cultura. Possiamo dire che la caratteristica della civiltà dal Rinascimento in poi sia la rivalutazione del nostro mondo umano e naturale e dei suoi valori; soprattutto del suo valore intrinseco ed autonomo (spiegare il «nostro» mondo *iuxta propria principia*). Ma questo concetto, in sè vero, è stato extrapolato, posto fuori del suo «ordine»: l'autonomia è stata «amplificata» nell'autosufficienza dell'uomo nel mondo; quindi rottura con la tradizione e abolizione di Dio. E' il principio dell'immanentismo, proprio del pensiero moderno: il mondo umano e naturale considerato in se stesso, «prescindendo» dalla trascendenza, dal Dio della tradizione filosofica e teologica greco-cristiana.

Di qui una conseguenza inevitabile: l'assolutizzazione dei valori umani e naturali che, pur positivi, non sono autosufficienti: il loro fondamento è il Valore assoluto che li trascende. Assolutizzare i valori umani e naturali, farne il fine supremo dell'uomo, è snaturarli, perderli, e con essi perdere l'uomo.

Assolutizzare la cultura, è perderla per il «culturalismo», che è adorazione della cultura, supervalutazione di essa e perciò feticismo: è la cultura-idolo, come tale (può sembrare paradossale, dato che il culturalismo non esclude una decadente raffinatezza), da mentalità primitiva, (raffinata e corrotta), incapace di essere libera dall'adorare un feticcio.

La cultura ha valore in se stessa; ma altro è la «sufficienza» della cultura, altro la sua «autosufficienza»: quello per cui è (i valori che esprime), non è da sè: rimanda al fondamento di ogni valore, Dio. Questo fondamento (trascendente) dei valori espressi dalla cultura ha negato l'umanesimo laico; con ciò ha messo «in crisi» la stessa base della cultura. Il problema della «crisi della cultura» è, oggi, il problema della «crisi del suo fondamento teologico». O la verità è divina (umana è solo la scoperta di essa), o la verità cessa di essere tale. *L'umanesimo laico è senza verità* per il fatto che nega la verità dei valori umani nel momento stesso che li identifica con il loro sviluppo storico.

Conseguenza preoccupante di una simile concezione della cultura è l'*incomprensione* tra le varie forme di cultura e perciò la mancanza di rispetto reciproco. Negato che il mondo umano ed i valori che esprime abbiano non fondamento superstorico (ed affermato che l'uomo stesso è la «misura» di ogni valore), consegue: *a*) un estremo soggettivismo; *b*) l'assunzione di un punto di vista parziale come verità assoluta. Quindi ogni cultura si trasforma in un «blocco»: cessa di essere un valore da rispettare e diventa un idolo da adorare. Il rispetto decade in fanatismo; di qui l'intolleranza reciproca. Impossibile, dunque, come abbiamo scritto altra volta una «cooperazione delle culture e il loro rispetto reciproco; impossibile un avvicinamento, perchè manca il fondamento comune di una verità reale, oggettiva, la sola che possa rendere possibile, pur nella loro diversità, l'incontro dei vari punti di vista, il loro intendersi e penetrarsi vicendevolmente, il loro cooperare fruttuosamente in vista dell'unica verità» [1]. Oggi la crisi della cultura provocata dall'immanentismo ateo di ogni tendenza, è quella della «impenetrabilità» dei vari punti di vista: il problema da risolvere è pertanto quello della «comunicazione», degli spiriti. O gli uomini comunicano e s'incontrano nella verità, o gli uomini, nell'isolamento impenetrabile, si scontreranno sempre. Similmente, oggi, il problema della conquista della cultura è quello della conquista di quel fondamento, trascendente, di tutti i valori che l'uomo esprime e che sono la sua autentica spirituale ricchezza, cioè la conquista di quel senso religioso della vita (e non di una religiosità generica e laicista) quale la «religione della libertà» o la «religione del lavoro» e simili empietà che mescolano il sacro e il profano), che è offrire umilmente a Dio ogni nostra conquista e ogni nostro avanzamento, perchè di tutto Egli è il principio e il fine. Solo allora gli uomini torneranno a comunicare. Non più culturalismo, ma cultura autentica; ogni conquista tornerà ad essere consapevolezza di quanto nell'uomo vi è di perennemente valido. Si tratta di «moralizzare», di «normalizzare», la cultura e non lo si può se non collocando l'attività spirituale al primo posto e riconoscendo la sua naturale ed intrinseca vocazione religiosa. Solo quando gli uomini cesseranno di proclamarsi superbi creatori della verità e ricominceranno a sentirsi umili servitori di essa, riacquisteranno, in tale umiltà, il sublime della vita, s'intenderanno e si ameranno. Solo nell'amore per la verità, che è supremo fine, le culture potranno ritrovare il loro punto d'incontro, armonizzare, compenetrarsi. La comprensione spirituale farà cessare le disarmonie di una società umana che si è fatta «materia».

Ciascuno di noi, come può, inizi questa cura integrale di «moralità radicale», che è cura di onestà e di chiarezza; e nella coscienza tersa non mancherà di lucere l'immagine di Dio. E questo affinchè ciascuno sia «colto». Solo così la conquista della cultura potrà essere conquista, nella profondità di noi stessi, di quel che è più profondo della cultura, che la fonda e la autentica.

Michele Federico Sciacca

(1) M. F. Sciacca, *Filosofia e metafisica*, Brescia, Morcelliana, 1950, p. 341.

SIMULACRI E REALTÀ

UNA LETTERA DI STEVENSON

Stevenson aveva visitato il lebbrosario di Molokai, dopo la morte di padre Damiano. Quando perciò il dott. Hyde, ministro protestante, con una lettera aperta ad un giornale di Sydney, tentò di agghiacciare l'entusiasmo che veniva crescendo intorno a quella singolarissima figura di apostolo, il romanziere insorse e inviò ad un giornale australiano una risposta acre e fredda.

Il dott. Hyde scrisse che le lodi dei giornali che parlavano di padre Damiano come di un filosofo e un santo, erano stravaganti. "La verità — dice — è ch'egli era grossolano, sporco, testardo e settario". Il ministro tanto protestante, quanto benestante, non riusciva a comprendere che ci fosse chi, senza appartenere alla marmaglia, non sacrificasse alle cure del vestire il suo tempo e non fosse sempre con il solino inamidato, i polsini, gli effluvi di acque odorose e di essenze rare al fazzoletto bianco. E questo pulitissimo magnatizio avrebbe dovuto consolare coloro la cui carne marciva sulle ossa!

Eppure, dice Graham Greene, il diffamatore protestante, dando a Stevenson l'occasione di scrivere quella lettera, contribuì alla gloria del padre Damiano come nessun apologeta fece mai. Il diavolo s'era scelto uno stupido avvocato.

RITOCCHI AD UN RITRATTO

E' venuto in mente a qualcuno di far un esperimento intorno alla tecnica del tradurre. Scelto un brano del Saint-Simon, e precisamente quello di cui lo scrittore traccia le linee del ritratto del duca di Noailles, lo ha dato ad un esperto traduttore spagnuolo; il testo spagnuolo è stato tradotto in italiano, l'italiano in tedesco, il tedesco in inglese, l'inglese in cinese e il cinese in francese. Ch'è venuto fuori? Comparati i due testi, l'originario e quello ricondotto, dopo le traduzioni, al francese, viene davvero da ridere. Il francese tradotto in francese non è più il brano di Saint-Simon, ma un arlecchino vagabondo che per adottare le fogge di vestire dei paesi visitati, ha messo una sopra l'altra gli abiti dei vari paesi. E questi abiti sono stati tagliati e cuciti da sarti espertissimi.

S. Girolamo, che non era umile di temperamento, si fece umilissimo dinanzi ai testi sacri.

Il successo della Volgata dovrebbe farlo invocare da tutti i traduttori.

METAFISICA DEL CANE

Rodrigo è un cane buono e, per la sua razza, virtuoso. Le sue paure sono quelle dei suoi simili, come del resto i suoi coraggi. L'altra sera però lo vidi tremare di terrore, con movimenti convulsivi così spasmodici da far pensare a quelli provocati dall'elettrochoc. Il padrone di Rodrigo non mostrava sorpresa alcuna di questo accesso, che lo faceva degno di pietà ai miei occhi. E quando gli chiesi la ragione dello stato di Rodrigo, mi disse che era la stessa che faceva battere i denti a parecchi nostri simili. Si trattava di una causa meteorologica, e precisamente del tuono. Difatti rotolavano nel cielo massi urlanti che inseguivano i lampi senza poterli acciuffare. Rodrigo dunque tremava, e ad ogni scoppio invocava, a suo modo mercè, affinchè qualcuno facesse cessare quella baraonda infernale. Ma quegli scavezzacolli dei lampi non avevano nessuna intenzione di smettere il loro giuoco, tanto più divertente, quanto più disperante per i tuoni che giravano indispettiti per essere stati sveglati e accecati da quei mariuoli saettanti.

Incapace di consolare Rodrigo, pensai alla paura degli uomini. Da questa paura eran nati gli Dei: la sentenza ripetuta come verità fondamentale da un certo ateismo dotto o plebeo.

Ma perchè Rodrigo che in quanto a terrore non aveva pari, non s'era creato un Gioco? Perchè l'unico suo riflesso era quello di nascondersi sotto la sedia, senza che un anelito metafisico gli suggerisse di crearsi un idolo, per adorarlo e placarlo?

Varius

● L'Editore Cappelli sta per lanciare la ristampa del volume del prof. Diego De Castro sul *Problema di Trieste*, apparso nella prima edizione da qualche mese.

I LATINISTI IN CAMPIDOGLIO

Un professore e in particolare un latinista che piova, in virtù di un premio internazionale, in Campidoglio, in mezzo ad una folla vistosa delle grandi occasioni non trova agevolmente il suo posto. Specie poi se dalle immense pareti lo guardino impassibili — ne hanno viste poi tante! — la scena finale del duello degli Orazi e dei Curiazi del Cavalier d'Arpino, quelle del ratto delle Sabine, del ritrovamento dei gemelli che pendono dalle poppe di mamma lupa. La folla è quella ufficiale, di eccellenze, rappresentanti dei corpi diplomatici, di studiosi convenuti per ascoltare la suggestiva eco che le leggende della più antica Roma narrate da Livio hanno provocato nella fantasia di Aldo Ferrabino; suggestivo poema epico in prosa, quel libro di Livio; seducenti l'analisi e l'esegesi del Ferrabino.

— Chi non vede — l'interrogazione era retorica — nel mito platonico della nascita di Amore la chiave dell'interpretazione delle leggende romane?

«Quando nacque Afrodite, gli dei furono invitati a banchetto e fra gli altri c'era Poro e Spediente... Dopo ch'ebbero mangiato, come c'era stata gran festa, Penia o Povertà se ne venne ad accattare, e se ne stava sulla porta. Spediente, inebriato di nettare — il vino non c'era ancora — se ne uscì nel giardino di Giove e, vinto dalla gravezza, s'addormentò. Povertà, pensando se, per le angustie dalle quali ha sempre impedimento, le riuscisse di farsi un figlio da Spediente, gli si stese accanto e venne incinta d'Amore... In quanto, dunque, Amore è figlio di Spediente e di Povertà, si trova ad avere questa sorte; prima di tutto, è povero sempre e... duro, squallido, scalzo, senza tetto...; perchè ha la natura della madre ed è accasato col bisogno. Per ciò poi che lo unisce al padre è insidiatore di tutto ciò che è bello e ciò che è buono; coraggioso, risoluto, tenace, cacciatore da far paura..., e non è nè immortale, nè mortale...» (Plat., Conv., 203-b, trad. Diano).

Certo più d'uno in mezzo a quel pubblico dotto, trovò seducente, poetico, più che scientifico, il ravvicinamento

Ma quanta umana verità in quel mito!

E poi chi ci assicura che in ogni leggenda romana, accanto all'immancabile elemento di un crudo realismo non sia da vedere un riflesso della insoddisfatta brama di sublime e di poesia che quel popolo, avido di sublime e di poesia, quanto povertà avida di amore e di divinità, proiettò nelle leggende stesse, cui certo contribuì a dar vita?

Dalla ferocia della lotta fra Enea e gli Aborigeni al patto d'amore con Lavinia, dal ratto delle Sabine al patto d'amore fra il brutale rapitore e le future madri del popolo romano è sempre un'alternativa fra «delitto e miracolo» - disse l'oratore - «*Ex iniuria gratia*»!

E le dispute intorno all'interpretazione psicologica dei miti e delle leggende, all'evemerismo, al simbolismo, al razionalismo continueranno per un pezzo all'ombra della statua equestre dell'imperatore filosofo, nel piazzale capitolino; dotti e arguti codicilli alla dotta conferenza.

Ma noi torniamo al latinista che abbiamo lasciato commosso e compreso della solennità del suo gran giorno, alle prese prima con i giornalisti (non capita spesso ad un professore!), poi dinanzi al Sindaco, a ricevere la simbolica lupa, ambito premio della gara internazionale di prosa latina bandita dal l'Istituto di Studi Romani.

Mario Pinto di Salerno ha ripensato il romanzo d'amore di Catullo e Lesbia, lo ha inquadrato nella cornice del viaggio del poeta in Bitinia (di qui il titolo *Iter Bithynicum*) al seguito del pretore Memmio; sfondo una geniale ricostruzione della vita romana, della vita spirituale del poeta condotte con rigoroso rispetto all'opera di lui.

Ha meritato il secondo premio il prof. Michelangelo Petruzziello con *Mater infelix*.

La *Magna Laus* è stata conferita ai proff.: Gaspare Adragna da Venezia, Umberto Boella da Cuneo, Giuseppe Morabito da Messina, Gioacchino Petrolli da Rovereto, Giovan Battista Pigato da Como, Ignazio Poma da Trapani.

Di che hanno scritto gli altri concorrenti? Ma di tutto!

Dalla descrizione di una partita di calcio (e superano egregiamente le difficoltà presentate dalla terminologia e dalla tecnica del giuoco), ad una ideale mostra di fiori, ispiratori di poeti e di artisti, ad una raccolta di belle favole chiuse in una cornice di colore locale. Oppure un dialogo, che minaccia di mutarsi da un momento all'altro, in un acceso alterco fra l'autore e la luna, intorno ai più passi progetti dell'uomo inquieto e smanioso di evadere dall'angustia della sfera terrestre: — Minacci pure catastrofi la luna: ci piace immaginare, tentare l'inosabile! Non sarà l'insuccesso, nè la paura della morte a trattenere l'uomo... — Oppure un Plauto redivivo discute innumerevoli problemi, tutti attuali, in un tono tra il divertito, l'ironico e l'umoristico. E tanti altri sono gli argomenti trattati da questa nobile schiera di «patiti» del latino e del mondo classico.

Poi, dopo la proclamazione dell'esito, dagli angoli più remoti della Penisola giunge l'eco, variamente colorita dell'indole di ognuno e della intensità della speranza delusa: — Mi permetto di chiedere il vostro giudizio, sincero e spassionato, sulla mia composizione... Sono una modesta insegnante di Scuola Media, ma ho lavorato sorretta dal grande amore che nutro per la lingua latina, impiegando nella stesura della composizione le intere vacanze natalizie — chiederà una gentile quanto brava latinista milanese; — Vi prego di rispedirmi il mio sudatissimo lavoro... — brontolerà un altro tradendo l'accorata protesta per l'inaspettata delusione. — Oppure: *Roma mihi valeat; mihi stat contemnere plausus ista quos tribuat docta caterva. Vale.* Elegia? Giambi direi! E' la reazione d'un poeta dal cui arco sogliono partire frecce vibrate da mano maestra. Un altro minaccerà una polemica.

Sono crucci d'innamorati.

Sono i veterani del concorso quelli il cui nome ricorre più frequente negli *Acta Certaminis*; le reclute tardano a farsi luce, quando non si tratti di un G. B. Pigato che in soli tre anni totalizza due primi premi e tre *Magnae Laudes* nei concorsi internazionali di Amsterdam, di Roma e di Bologna.

Ma è il prestigio stesso della gara che opera una severa selezione fra i concorrenti, cui un buon fiato non consenta di tenere il passo.

Una proposta al Sen. Tosatti, Presidente dell'Istituto di Studi Romani, e al Sindaco di Roma: Perchè non fondere in un unico *nummus aureus* la simbolica lupa d'argento, la parte più nobile del *Praemium Urbis*, e l'assegno di L. 100.000? Il vincitore del *Certamen Hoeufftianum* dell'Accademia Olandese riceve una moneta aurea del valore di quattrocento fiorini; il nostro — sia detto con buona pace della simbolica lupa, che continuerebbe, tuttavia, a far bella mostra di sè nel conio della moneta — riceverebbe un premio non meno nobile e anche più cospicuo.

Guerrino Pacitti

SOMMARIO

CARREL E L'EDUCAZIONE

Le ultime riflessioni di Alexis Carrel, spentosi prematuramente or non è molto, sono apparse a cura della moglie Anna Carrel nelle Edizioni Bompiani sotto il titolo *Riflessioni sulla condotta della vita* (1953, pp. 292, L. 650). Ritroviamo in esse i motivi cari all'Autore dell'*Uomo, questo sconosciuto*, il libro che negli anni anteriori alla guerra dette al grande biologo degli Stati Uniti fama di scrittore e di pensatore consapevole dei destini dell'uomo; ritroviamo cioè in queste pagine il tema della civiltà meccanica, dell'uomo economico, dell'ascetismo come rimedio ai mali dell'umanità moderna. Ma qui, oltre ai motivi spirituali, ci sono non pochi suggerimenti di carattere educativo, su cui sarà bene fermare la nostra attenzione.

Quel che è certo, per il Carrel, è che l'uomo portato dal Rinascimento al punto più alto della creatività, divenuto inventore inesauribile di sempre nuove energie, si è accorto che tutto ciò che ha creato oggi lo opprime, lo sommerge ed annienta. Egli non trova più la divinità dell'uomo nei propri simili; intorno a sè non scorge che un cumulo di rovine. In altri termini l'uomo della civiltà meccanica, livellato, standardizzato, ha finito per trascurare tutto ciò che, in condizioni diverse, forma il clima adatto alla maturazione di idee e principi che si attengono al duraturo ed all'eterno. Carrel, come già in *L'uomo, questo sconosciuto*, vedrebbe con gioia il ritorno alla genuinità della vita primordiale, nella quale l'uomo primitivo alla Rousseau, spogliato dal paradosso, abbia modo di svolgere la sua natura nell'ambiente mediante una saggia educazione, cioè mediante una educazione che comprenda, interpreti la natura infantile e ne favorisca al massimo grado lo sviluppo. Sviluppo spontaneo, che deve assecondare le naturali tendenze dell'anima infantile, che deve scoprire l'uomo a se stesso.

Anche se in questo libro vi fossero altrettante affermazioni da respingersi in blocco (e talune in verità son proprio tali), basterebbero quelle riguardanti l'educazione a salvarlo. Chè infatti il principio di dover badare alla psicologia del fanciullo, di porlo a contatto diretto con la vita, di non fornirgli una vieta erudizione libresca, ma di educarlo secondo le naturali tendenze e interessi, mirando a far nascere in lui il senso dell'ordine, dell'autodisciplina, della responsabilità, della socialità sono tutti motivi che concordano in pieno con i principi affermati dalla pedagogia moderna, cioè dalla pedagogia di questi ultimi cinquant'anni. Potremmo in altri termini ricordare il Gentile, il Lombardo-Radice, il Ferrière, il Kerschensteiner, il Dewey, lo Hessen, tutti hanno preceduto il Carrel su questo piano, anche la Montessori, le Agazzi, il Decroly; ma non per questo toglieremo il merito al Carrel di aver ribadito da biologo e da psicologico la necessità di un'educazione moderna.

Quando egli scrive che «la formazione esclusivamente intellettuale della gioventù costituisce essa pure una infrazione alla legge essenziale dello sviluppo dello spirito», che si è avuto «il torto di trascurare la formazione effettiva del fanciullo» non dice cosa diversa, ad esempio, da quest'altra del Kerschensteiner: «l'esigenza della formazione del carattere ci fece riconoscere la necessità d'una libera e varia attività in tutti i campi dell'insegnamento: ci fece respingere le vecchie forme della comunicazione del sapere attraverso il lavoro manuale elevato ad attività intellettuale nella scuola popolare». E quando soggiunge che «i muscoli, gli organi, l'intelligenza, la volontà, tutte le parti del nostro essere si fortificano solo col lavoro», con cui ancora si educa «il senso morale, il senso estetico ecc.» ci pare di leggere il Dewey, là dove (*Scuola e società*) afferma che lo studio e il lavoro devono trasformare la scuola in una «comunità in germe, che va sviluppandosi attivamente in occupazioni dello stesso genere di quelle della grande società, pervasa dallo spirito dell'arte, della storia e della scienza».

Uguale raffronto può esser fatto col Ferrière, sia per le cose già dette, sia per altre. Si veda: «né i filosofi né i teologi debbono tentare di costruire l'uomo solo secondo le loro dottrine, qualunque esse siano», il bambino deve sviluppare le tendenze, «noi dobbiamo leggere nel suo corpo e nella sua anima, sarebbe un orgoglio smisurato quello di voler correggere la natura. La natura non è forse opera di Dio? L'uomo deve essere quale i suoi potenziali permettono che sia»; e il Ferrière: «scuola attiva è quella in cui la personalità è rispettata, quella in cui il fanciullo liberamente crea, esprimendo se stesso». Un'educazione così intesa è liberatrice delle forze dello spirito, liberatrice del mondo interiore dell'educando. Certo, il Carrel non è un pedagogista, egli si occupa di questi problemi da un punto di vista biologico e sociale, preoccupato com'è delle condizioni spirituali dell'uomo nel mondo attuale.

Il progresso tecnico e meccanico ha allungato, come egli dice, la giornata dell'uomo, nel senso che l'uomo ha almeno quattro ore libere in più: e però questo tempo viene sprecato al cinematografo, al biliardo piuttosto che essere impiegato in occupazioni che aumentino e potenzino le forze dello spirito. Per questo egli guarda alla famiglia, alla scuola, la quale deve esser conscia della sua responsabilità sociale: «fin da quando entra nella scuola, mentre impara l'alfabeto, il bambino deve abituarsi a rispettare le leggi essenziali della vita sociale... Imparare ad applicare le regole della condotta razionale non è meno importante che imparare quelle della matematica. E' giunto il momento di infrangere i vecchi stampi. Deve abbandonare il suo punto di vista soltanto intellettuale. E' ora che gli esami la smettano di classificare i bambini e i giovani unicamente dalla loro memoria». Sono affermazioni importanti e vanno meditate. I ragazzi devono essere posti di fronte alla vita, comprenderla, giudicarla. L'ambiente ci limita, ma a nostra volta lo limitiamo, e ciò sia dal punto di vista dell'ambiente umano che da quello dell'ambiente naturale.

Ma occorre anzitutto sapere che «non c'è nessun codice che detti regole di condotta valide per tutti gli individui. Perchè ogni individuo è diverso da tutti gli altri. Certuni hanno temperamenti tanto peculiari che le regole abituali debbono, per venire applicate al loro caso, subire particolari adattamenti». E' insomma ancora la natura del fanciullo che s'impone di osservare e di studiare, sia in famiglia che a scuola e certo più nella scuola che nella famiglia; la psicologia del fanciullo, i suoi interessi particolari, le sue caratteristiche più spiccate, le sue azioni e reazioni, i suoi atteggiamenti di vita non devono sfuggire all'occhio vigile di chi ha il dovere di curare la sua educazione. Son tutte cose che dal Rousseau al Pestalozzi, dal Froebel alla Montessori, dal Decroly al Ferrière al Dewey e al Codignola hanno fatto altrettanto cammino di penetrazione nella scuola. Vuoi per pregiudizi mentali, vuoi per inveterate abitudini, vuoi per pigrizia o, peggio, per ignoranza la penetrazione nella scuola dei principi dell'educazione moderna è tuttora assai scarsa. Quanti conoscono, ad esempio, ciò che si fa e come si fa nella «Scuola-città Pestalozzi» a Firenze sotto la guida di Ernesto Codignola?

L'opera degli specialisti, dei competenti non giunge là dove dovrebbe giungere nell'interesse della scuola e dell'infanzia, cioè della società futura. La preoccupazione del Carrel è perciò fondata anche per questo. A ben ragione egli getta un grido d'allarme che investe la scuola, la società, gli uomini responsabili. Le sue *Riflessioni sulla condotta della vita*, anche prescindendo da tutto il resto e magari dalla stessa soluzione ch'egli addita, hanno quindi un valore e un'importanza che non può sfuggire se veramente si hanno a cuore le sorti della scuola e dell'educazione, che sono poi le sorti della gioventù.

Angelo Mele

UNA NUOVA TRADUZIONE
DEL "LORENZO BENONI"

Certe letture hanno la virtù di sollevarci, come d'incanto, ad epoche tramontate, guidandoci alla scoperta d'ignoti climi, sì che, per ore, viviamo come staccati dal nostro tempo. Tale virtù è pregio d'opere rare: spesso l'atmosfera di un racconto, di un romanzo, si appesantisce per gli artifici formali e di struttura, il linguaggio dei sentimenti è falsato dalle squisitezze e dalle tortuose lambiccature della trama; se un romanzo riesce a salvarsi dall'ombra, ciò si deve principalmente alla capacità dell'autore di penetrare oltre il tessuto epidermico della realtà, di parlare al cuore, rappresentando la vita nel suo drammatico senso. Questo accento, questo tocco, che dà alle cose comuni luce e distanza e insieme le avvicina alle nostre anime, costituisce l'incanto maggiore del *Lorenzo Benoni* di Giovanni Ruffini, scritto dall'autore — esule — in Inghilterra e in lingua inglese, verso la metà dell'Ottocento: di questo romanzo è apparsa recentemente, per i tipi dell'editore Rizzoli, una nuova traduzione italiana, a cura di Bruno Maffi (ricordiamo fra le precedenti traduzioni, più vicine a noi, quella di Natalia Rosi, apparsa nel 1945, per l'editore Tariffi).

Se ancora oggi *Lorenzo Benoni* è un libro che si legge con vivo interesse, ciò accade perchè l'autore, rievocando la storia della sua giovinezza, ha saputo ricreare, in un alone quasi leggendario, il senso e il dramma di una età: l'età inquieta e gloriosa del nostro Risorgimento. Giovinezza, quella del Ruffini, che ben poteva nutrire un romanzo, intessuta delle aspirazioni più nobili e dei più intrepidi sentimenti: l'anelito alla libertà come rivendicazione dei diritti della persona e redenzione della patria, l'amore agli studi, nella fierezza del proprio ingegno consapevole, lo affetto — quasi venerazione — per la mamma, gentile figura di abnegazione e di virtù. Nè sarebbe facile tentare in breve un esauriente ragguaglio storico sulla famiglia Ruffini, in cui si espressero le più fervide idealità del nostro Risorgimento (e i fratelli di Giovanni seppero generosamente testimoniarle col sangue) e sull'ambiente dove quei silenziosi eroi lottarono e caddero, mentre dall'esilio il Mazzini (nel romanzo *Fantasio*) l'amico più intimo e caro, infaticabilmente concorreva a tenere viva la fiamma.

Nella critica letteraria il *Lorenzo Benoni* non ha avuto molta fortuna. In scritti rari e frettolosi si è per lo più rilevato l'importanza del romanzo dal punto di vista storico-biografico, apprezzandone soprattutto il valore documentario. Si sono magari individuati sotto i nomi fittizi dei personaggi le concrete personalità storiche, dimenticando ciò che più invece contava, il romanzo come opera d'arte. Critica dunque da rifare, anzi, in parte, da fare; ma forse più vale un discorso quieto, una variazione da tentarsi a libro chiuso, riascoltando le voci di quel mondo trasfigurato in colori d'anima: leggiadria di paesi evocati, ansia di pene patite, di cari volti rimpianti. E non vuol dire se noi sappiamo che i fatti, i luoghi, le figure furono dall'autore desunti dalla realtà, chè l'opera è da valutarsi al di fuori di ogni rapporto estrinseco, se la suggestione delle cose narrate principalmente s'affida al tono della voce calda e dolente, a quel senso d'arcano che splende nelle memorie. Storia di anime riflessa nella storia di una giovinezza, forma dunque apertamente autobiografica, che potrebbe suggerire per il *Benoni* la denominazione di racconto anzichè di romanzo.

Con felice intuito il Ruffini trova ai propri affetti l'espressione più consona, la giusta luce in cui proporli al lettore, con un fare discreto, senza toni alti: equilibrio indispensabile se si pensi all'indole sottilmente ironica e scettica del pubblico anglosassone cui il romanzo si rivolgeva. In quelle pagine, tuttavia, il Ruffini è riuscito a fissare mirabilmente le passioni e le idealità sue e del suo tempo. Amore e patria — temi ben vivi nella contemporanea letteratura romantica — sono i motivi essenziali su cui il romanzo si fonda. La figura delicata e un po' misteriosa di Lilla, «la più bella immagine di donna 1830 che abbia la letteratura italiana», come l'ha definita il Momigliano, deliziosa incarnazione della più volubile e tenera femminilità, contrasta con lo sfondo cupo e agitato del tempo. Il desiderio di libertà si può dire che sia il lievito spirituale di tutto il romanzo, che s'imposta sul ricorrente motivo della innocenza virtuosa e della generosa bontà, in lotta con il sopruso e con il raggiro: è il giusto che si schiera contro la cieca e brutale malvagità del tiranno, è il debole che soggiace nella lotta impari, rammaricandosi con la crudeltà del destino. Di qui un senso di rassegnata malinconia, di desolante sfiducia che dà a queste pagine un tono d'amaro pessimismo, mentre l'autore pronuncia su istituzioni e costumi la sua grave condanna, più amara se implicita in una distaccata osservazione dei fatti, sebbene altrove riflessioni sull'indole umana e finissime notazioni sul carattere degli individui temperino alquanto la dolorosa asprezza di certe visuali. Quelle diffuse tendenze pessimistiche indubbiamente ci riportano (si pensi al *Werther* e all'*Ortis*) al gusto romantico dell'epoca, al quale si debbono parimenti ricondurre slanci ed espansioni che, sia pur dettate da un sentimento sincero, risultano enfatiche; penetranti invece certe riflessioni che Lorenzo compie sui propri stati psicologici; indimenticabili, in questa suggestiva temperie spirituale alcune delicate evocazioni di paesaggio.

Si è fatto, per questo romanzo, il nome del Manzoni, della cui arte dicono che il Ruffini fosse sincero ammiratore

Continua a pag. 6.

Alberto Frattini

IL PRIMO DRAMMA
DI GRAHAM GREENE

Nella *Aussöhnung* della *Trilogie der Leidenschaft* il vecchio Goethe proclamava l'assioma ovvio anche etimologicamente se non si riscattasse nella cadenza solenne del verso, che «la passione porta patimenti». Ma in Graham Greene la passione reca in sè, quasi di necessità, il germe della morte, più spesso del suicidio. In *The Living Room* (1) egli ci dà un breve dramma in due atti, che è il suo primo dramma (poichè anche *The Third Man* è un *entertainment*), ed è cosa, dichiariamolo subito a scanso di malintesi, artisticamente eccellente, intensa e potente. Un dramma, vorremmo dire, perfettamente antitetico al dramma eliotiano: è in prosa, invece che in versi, è convulso in luogo d'essere pacato, conclude nella disperazione e nel suicidio invece che nella *Versöhnung*. Il solo dato cristiano, qui come nella tragica vicenda di Scobie in *The Heart of the Matter*, resta la proclamazione finale enunciata anche qui come nel romanzo da un prete, in risposta alle obiezioni istericamente anticattoliche del protagonista, dell'imperscrutabilità della misericordia di Dio, che può salvare, al di là d'ogni nostra congettura, l'anima di chi ha commesso il peccato imperdonabile. Ricompare dunque qui, dopo la semi-tregua segnata da *The End of the Affair*, il tema ossessivo del suicidio. Ora, lungi da me l'intenzione nonchè di affrontare anche semplicemente di sfiorare il problema teologico, ma credo che persino un letterato non stenti molto ad accorgersi che la Chiesa di Greene non è la chiesa militante nel mondo: essa è bensì infallibile, è l'unica chiesa, munita e imbattibile nella formulazione dei suoi dogmi e dei suoi precetti, ma è astratta, direi che di fronte al mondo è disarmata, che anche i suoi ministri restano sulla difensiva, che a loro stessi, come a tutti gli uomini, resta inaccessibile e persino «invisibile», che manca a codesto grande scrittore il senso della chiesa visibile. I suoi personaggi vengono immancabilmente sconfitti e sbaragliati dalla passione, i suoi preti, sbigottiti essi stessi dagli effetti irreparabili delle passioni umane, possono soltanto interpretarle e proiettarle nelle vie inconoscibili della Grazia.

Anche qui, come in *The End of the Affair* la vittima è la donna, ma l'adultero è l'uomo, e l'uomo nella fattispecie è uno psicologo, un interprete professionale della «psiche». La polemica dottrinale fra il campione agnostico della semi-scienza della psicologia e il campione della scienza compiuta della teologia, il vecchio prete in pensione per invalidità, che ha perduto le gambe in un incidente ed è ridotto alla poltrona da vent'anni, è continuamente sospesa e ripresa nel corso del dramma, ed è realizzata dall'autore con rara abilità. Sospetto anche in questo una punta polemica nei confronti di *The Cocktail Party* di Eliot, in cui il protagonista, come ognuno sa, è lo psicologo demiurgo che applica tuttavia i suoi schemi e la sua scienza ed esperienza ai fini di una edificazione cristiana. Anche il titolo peraltro richiama, ma in funzione di contrappeso e di contrappasso, i titoli dei drammi laici di Eliot: *The Cocktail Party*, appunto, e *The Family Reunion*. Qui la «Stanza di vita» è, ironicamente, una stanza della morte. La ventenne protagonista, che ha perduto di recente la madre, entra in un ambiente cattolico dove sopravvivono, oltre al prete invalido, due anziane sorelle di lui, di cui una implacabile e intransigente nella devozione e nella superstizione. In tale ambiente, che sembra creato apposta per la infelicità della ragazza, vige la consuetudine superstiziosa, alla quale il prete invalido s'è adattato per acquiescenza, che si debbano chiudere le stanze dove una persona è morta. Quando, alla fine, a conclusione del dramma, la ragazza, disperata della propria felicità nella vita di peccato, s'avvelena nella *living room*, anche questa stanza si dovrebbe sgombrare. Ma è proprio la zitella «mite» che questa volta s'oppone (è diventata adesso lei la donna forte, come indica la didascalia) e nelle sue parole, che fanno da battuta finale, l'eroina, come avviene in *The End of the Affair*, si disincarna e quasi si profila in figura d'angelo: «Perchè non dovrei dormire qui? Noi non abbiamo paura di quella creatura. E non può esserci una stanza migliore da addormentarmici per sempre, di questa dove Rose è morta».

La «saggezza» della triade (la trinità vorrebbe scrivere se non si temesse di essere irriverenti) Freud-Jung-Adler, quella saggezza chiamata ironicamente in causa dal prete invalido, non ha risolto i problemi dello psicologo agnostico, che dichiara candidamente la propria sconfitta. Egli ritorna dalla moglie, non sa bene perchè. Dice al prete: «Mi si ritiene uno psicologo e ho rovinato la mente di due persone» e il prete gli risponde: «La psicologia potrà insegnarvi a conoscere una mente. Non v'insegna ad amare». Ma forse più che per la giustificazione che il prete tenta del *death affair*, Rose è salvata ai nostri occhi dalla frenesia che la coglie, novella Ofelia o novella Gretchen, nell'imminenza dell'atto suicida, quando non riesce a ricordare il padrenostro e le sale alle labbra una infantile e sconnessa, insensata preghiera. Credo del resto che nell'*Amleto* possa indicarsi una fonte ideale di questo dramma. Il protagonista è in vari sensi un personaggio amletico, e cita un verso del dramma shakespeariano alludendo alla passione che egli ha concepito per la ragazza durante il funerale della madre di lei. E all'*Amleto* siamo anche altre volte richiamati da altri momenti della «circostanza drammatica». Le elaborate didascalie intese, come nei drammi pirandelliani, anche a evocare e stimolare negli attori il senso dell'atmosfera psicologica e tragica, son viva testimonianza del tirocinio di narratore e di regista compiuto dal geniale autore.

E concludendo vorrei ricordare che un narratore cattolico della passata generazione, troppo poco conosciuto in Italia, il crepuscolare Maurice Baring, aveva già trattato temi analoghi a questi ma con spirito più sereno, salvando i suoi personaggi e conducendoli, sebbene provatissimi, alla serenità o almeno alla rassegnazione. Il tono diverso dei due scrittori è assai indicativo della diversa indole nella letteratura cattolica di due epoche pur non tanto distanti negli anni.

Augusto Guidi

(1) GRAHAM GREENE, *The Living Room*, Heinemann, Londra, 1953.

LA DANTE

● La «Dante Alighieri» terrà il suo 44° Congresso a Pescara nei giorni 3, 4, 5 e 6 del prossimo mese di settembre. Il Congresso concluderà i suoi lavori nella città dell'Aquila.

ALL'ESTERO

● Nel salone del Casinò di *Berna* ha avuto luogo l'annuale festa della «Dante» con la partecipazione di un foltissimo pubblico di personalità, tra cui l'Ambasciatore d'Italia dott. Egidio Reale. Durante la festa sono stati offerti doni vari ai nostri connazionali e il complesso artistico dell'*Enal* di Napoli, giunto appositamente a Berna su invito di quel Comitato, ha eseguito un applaudito programma di canzoni napoletane.

● La «Dante» di *Caracas* ha organizzato un'esposizione leonardesca con riproduzioni fotografiche di opere varie e 38 pubblicazioni in volumi su Leonardo. Alla inaugurazione della mostra le opere esposte sono state illustrate ai visitatori dal dott. Cesare Mendoza Leonelli.

● Durante una manifestazione artistica e culturale promossa dalla «Dante» di *Helsinki* il prof. Fredi Chiappelli ha parlato sul romanzo italiano contemporaneo e la pianista Lya De Barberis ha eseguito un programma di musica classica italiana.

● Una intensa propaganda, rivolta ad aumentare il numero degli allievi dei corsi d'italiano, è stata fatta dal Comitato di *Mendoza* presso la collettività italiana. I risultati di tale campagna sono stati assai soddisfacenti tanto da indurre il Comitato a istituire, oltre quelle già esistenti, due nuove sezioni scolastiche.

● Leonardo da Vinci è stato commemorato a *Oporto* dal dott. Fernando Capecchi, che ha parlato alla presenza di un folto pubblico di personalità della cultura e dell'arte. Sul valore universale del genio leonardesco aveva parlato precedentemente il dott. Francesco Pederzoli.

● La «Dante» di *Valparaiso* nel Cile, proseguendo la sua opera di diffusione della lingua e della cultura italiana, organizza conferenze alla radio locale, riunioni mensili di cultura ed altre manifestazioni.

● Nel periodo ottobre 1952 - maggio 1953 i Comitati olandesi delle città di Amsterdam, Arnhem, Haarlem, Leida, Groninga, L'Aia, Utrecht e Rotterdam hanno organizzato un complesso di 65 manifestazioni culturali, comprendenti conferenze d'arte e letteratura italiana e alcuni concerti di musica classica.

IN ITALIA

● A *Campobasso*, durante la cerimonia celebrativa della «Giornata della Dante» il prof. Alberto Ghisalberti ha svolto una conferenza sul tema: «In Italia cent'anni fa» e sono stati consegnati gli attestati di benemerenza conferiti dalla Presidenza della Società a benemeriti collaboratori del Sodalizio.

● La «Dante» di *Foligno* ha istituito, come per l'anno 1952, corsi d'italiano e di cultura generale per operai. I corsi sono completamente gratuiti e sono divisi nelle seguenti materie: corsi di lingua italiana per analfabeti; corsi di aggiornamento degli studi elementari per facilitare l'assunzione al lavoro degli operai in Italia e all'estero; corsi di lingua inglese e francese per emigranti; corsi di disegno per meccanici e corsi di edilizia.

● Il Comitato di *Lucca* ha organizzato una riuscita gita culturale a Genova e a San Remo. La comitiva di gitanti ha visitato a Genova il transatlantico «Conte Biancamano».

LA GALLERIA NAZIONALE A PALAZZO BARBERINI

Il palazzo Barberini acquistato dal Governo Italiano nel 1949, ha ora accolto almeno in parte la Galleria Nazionale d'arte Antica con alcuni dei suoi capolavori e si è così iniziata con viva soddisfazione del mondo dell'arte quella auspicatissima e degna sistemazione della celebre raccolta romana le cui vicende, lunghe e laboriose tanto hanno appassionato gli studiosi e il pubblico. Tutti si augurano che ormai il grande palazzo fatto costruire da Urbano VIII divenga ben presto uno dei maggiori centri dell'arte pittorica a Roma nella cornice ideale dei saloni che recano l'impronta del Bernini e del Borromini e ospiteranno al completo le pitture della collezione Corsiniana e le altre che, si riterranno degne di figurare accanto ai capolavori di Filippo Lippi, di Holbein, del Caravaggio. Gli ambienti di palazzo Barberini dall'aspetto medesimo voluto dai costruttori e dai pittori che li decorarono, primissimo Pietro da Cortona iniziatore del gusto pittorico barocco a Roma, risultano dalle idee costruttive di quel fervido Pontefice che fu Urbano VIII.

Il Papa acquistò la villa dove sorgeva il palazzo del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, posseduto successivamente dagli Sforza e dette incarico a Carlo Maderno di progettare la nuova, grandiosa costruzione che sorse secondo quegli ideali di monumentalità romana già preannunciati dal Cinquecento. In luogo d'una costruzione ispirata alle ville della periferia di Roma il palazzo fu ideato come un immenso edificio principesco, ma per la pittoresca situazione del luogo assunse il carattere tutto particolare che ne forma una delle meraviglie architettoniche di Roma. La vastissima facciata del Maderno era preceduta, al centro del piazzale, dalla fontana del Tritone collegata al giardino da un grande portale rustico che gli faceva col verde dei grandi alberi da fondale, mentre la fronte verso l'attuale via delle Quattro Fontane ebbe, ad opera del Bernini e del Borromini la caratteristica dell'ampio loggiato d'ingresso fiancheggiato dai due corpi laterali aggettanti.

Il palazzo Barberini venne così ad assumere all'esterno e all'interno aspetti spettacolari, sia per gli sfondi creati sul giardino che per la forma delle scale e dei saloni. Quando nel 1629 il Maderno morì al suo posto venne nominato Gianlorenzo Bernini che tuttavia lasciò lavorare ancora il futuro pericoloso concorrente, Borromini, già aiuto del Maderno come si è visto anche per la fabbrica di San Pietro. L'edificio attraverso la varietà degli ambienti e nella cornice del suo stile sontuoso è la sede più adatta e naturale per la Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Questa celebre raccolta era sorta dalle cure del Cardinale Neri Corsini che la dispose nelle ampie sale del palazzo di via della Lungara dove, ampliata per successivi acquisti e per l'aggiunta della collezione di quadri dei Torlonia, continuò ad essere conservata dallo Stato italiano che, nel suo nucleo originario, l'aveva avuta in dono dal principe Torlonia Corsini.

Nel 1919 il lascito di oggetti di arte e quadri di Enrichetta Hertz, aumentò notevolmente il numero delle opere della Galleria nella quale non si poteva d'altra parte esporre in buona luce il ricco patrimonio di dipinti: molti quadri furono allora dati in deposito ad altre gallerie di stato in Roma, come la Galleria Borghese e il museo di Palazzo Venezia in attesa che la gloriosa collezione venisse ospitata in una sede più adatta.

Attorno all'appassionante questione della sede per la Galleria d'arte antica, si agitò, recentemente il meglio della critica d'arte e vi parteciparono, con entusiasmo il mondo giornalistico e il pubblico stesso che, dopo la guerra, vedeva riaprirsi gallerie e musei quasi sempre meglio ordinati e spesso arricchiti di opere scoperte dagli studiosi nei depositi ma attendeva con impazienza la riapertura di quella collezione che era particolarmente cara al suo cuore romano. Uno degli assertori più autorevoli dell'opportunità di dare degna sistemazione alla Galleria Nazionale d'arte antica in palazzo Barberini fu Achille Bertini Calosso mai secondo nel suo generoso slancio, quando si tratti di valorizzare i nostri tesori artistici. Altri pensava di riunire nello stesso palazzo accanto alla Galleria Nazionale istituti di cultura quali l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte e la sua biblioteca accentuandone così il carattere di centro ideale degli studi artistici.

•

Tanto agitarsi di idee e di propositi ha fruttificato e per quanto le sale occupate dalla Galleria siano ancora poche, l'augurio di tutti è che ben presto la stupenda sede sia pienamente a disposizione dei capolavori artistici che urgono alle porte: come potrebbe del resto, l'attuale occupante degli altri saloni, cioè il cavalleresco «Circolo delle Forze Armate» negare al suadente sorriso della «Fornarina» di Raffaello, tornata in quel palazzo che la ospitava fin dalla prima metà del Seicento, il libero possesso dell'edificio principesco, domandato con la perentoria autorità della Bellezza in nome dell'arte italiana?

Con la «Fornarina» che fu esposta alla galleria Borghese per alcuni anni, sono ora collocati nelle sale di Palazzo Barberini dipinti di grande rilievo. Precedute da tavole trecentesche, ecco il Beato Angelico, l'«Annunciazione» di Filippo Lippi che con i due quadri di Antoniazzo Romano era a Palazzo Venezia, un bellissimo dipinto di Lorenzo Lotto, quel ritratto di Bartolomeo Veneto che, a Palazzo Corsini, gareggiava col ritratto di Enrico VIII di Holbein, l'indimenticabile effigie che si accampa della esigua cornice, rigonfia di velluti e di sensuale pienezza. Nella sala dedicata ai veneti ecco tele di Tiziano, Tintoretto, Bassano, e i due quadri del Greco anch'essi ospitati alla Borghese. Nella sala dedicata ai maestri dell'Italia settentrionale è esposto il sentimentale «Gesù nell'orto» di Francesco Bianchi-Ferrari; vi sono pure tele di Marco Palmezzano, Andrea Solario e ancora un'attraente e complessa pittura con «San Sebastiano e Santa Caterina» nella quale si notano influssi dell'arte ferrarese del quattrocento misti a caratteri napoletani. Altra novità è una copia libera a chiaroscuro, della «Pietà» di Michelangelo in San Pietro, che è forse il primo riflesso in pittura del capolavoro del Buonarroti, dovuto ad un manierista fiorentino affine al Pontormo.

E finalmente, ecco il «Narciso» del Caravaggio: isolato, ancora, dal folto delle tele del Sei e Settecento, che formano il gruppo più caratteristico della Galleria Nazionale d'Arte Antica e che sono in attesa di animare gli altri ambienti del palazzo le cui decorazioni pittoriche così intimamente si collegano a quest'arte: soprattutto lo immenso soffitto dipinto da Pietro da Cortona, con la «Gloria di Urbano VIII» opera che sembra riassumere idealmente i problemi della pittura barocca a Roma prima che si diffondesse in tutta Europa.

•

Non è difficile immaginare la meraviglia che susciterà la visita della Galleria quando tutte le opere avranno la loro collocazione adatta e, nel cuore di Roma, dopo aver percorso il breve giardino che quasi magicamente ci isola dal rombo della vita cittadina, sarà dato indugiare davanti a questi capolavori, esposti in buona luce e in giusti spazi, armoniosamente architettati in un tempo nel quale dello spazio stesso si aveva acutissima percezione.

Infine, all'uscita, dopo aver percorso le scale sontuose, ci si troverà nel giardino, dolce tramite per immergerci di nuovo nel flusso della vita quotidiana, senza contrasti violenti, quasi rientrando nella realtà, da un sogno ideale.

Valerio Mariani

Roma — Palazzo Barberini, sede della Galleria Nazionale d'Arte Antica

[illegible] Enrico VIII

● La commedia dell'arte è stata rievocata al microfono del Programma Nazionale per cura di A. G. Bragaglia, nella rubrica «Teatro d'ogni tempo», diretta da Luigi Michelotti.

ORFEO CITAREDO

Senza tamburo nè trombetta come dicono i francesi, quasi alla chetichella per la sola forza dei suoi pregi è giunto in soli due anni alla terza edizione (Sansoni, Firenze) un monumentale libro di cultura, il quale non costa precisamente una pipa di tabacco (sei mila lire), ciò che non fa che accrescere lo stupore a vederlo esaltato come se si trattasse d'un romanzo scandalistico o di un manuale pratico di canasta.

Esistono nelle metropoli grandi musei, come poniamo, a Parigi, il Louvre dove se le gambe tengon duro a reggervi, e vista e cervello non corrano rischio di darvi il capogiro, potete compiere, magari a passo di corsa, un periplo intercontinentale e intermillenario attraverso pittura e scultura: dai bassorilievi assiro-babilonesi alle tele degl'impressionisti francesi, dalle tavolette dei primitivi toscani ai pastelli dei preraffaeliti inglesi. Qualcosa di simile non esisteva per la poesia, e per guadagnarsi una visione altrettanto panoramica era mestieri scartabellare chilogrammi di pagine, compulsare centinaia di antologie «specializzate», questa per la poesia tedesca, quella per la cinese, una per il moderno, l'altra per l'antico, e avanti su questo andare. Il libro di cui parliamo, che non ha, crediamo, riscontro alcuno nel mondo, e che vi permette di compiere questo giro dei continenti e dei secoli, è stato posto sotto l'insegna dell'Iddio citaredo, «Orfeo», ed ha avuto per ideatori Vincenzo Errante ed Emilio Mariano. Il primo luminare dell'arte di tradurre poesia, è purtroppo precocemente scomparso, senza giungere a vedere l'inverosimile successo dell'opera. Il secondo giovane ferratissimo studioso, non solo ha atteso alle successive edizioni, ma una quarta ne prepara di ancor più ricca mole e più vasto raggio.

Gli autori compresero subito che sarebbe stato assurdo voler condurre l'impresa da soli e fecero appello ad una imponente falange di collaboratori, scelti fra i più qualificati per ogni letteratura ed ogni epoca. Poche cifre schematiche, e non sembri irriverente il procedimento, anche se sia quello dei circhi (uomini 52, cavalli 28, bestie feroci 36, elefanti 3, ecc.), poi che la semplice enunciazione delle cifre basta anche nel caso nostro, a illuminare la grandiosità dell'iniziativa. Quasi 2000 pagine, ma la sottile carta di Oxford, quella stessa usata ai suoi tempi dallo Zanichelli per le «Poesie» di Carducci consente un maneggevole, non pesante volume. 000 paesi, dagli anonimi «shurpa» babilonesi al surrealista Eluard. 40 idiomi, dall'azteco al fanico, 160 traduttori, dal Carducci al Valeri, 5 indici che, in 100 pagine, porgono al lettore un provvidenziale filo d'Arianna per orientarsi negli aggrovigliatissimi meandri degli autori, fornendo in pari tempo sinottici quadri, a chiarir le idee. Questa, in pochi dati-lampo, la planimetria dell'opera.

Il problema dei traduttori era, s'intende, cruciale, poichè costituiva, al far dei conti, la chiave di volta dell'edifizio. L'Errante e il Mariano si accorsero presto che non esisteva, in Italia, neanche a rivolgersi all'Italia degli ultimi cinquant'anni, un repertorio sufficiente di versioni bell'è pronte da tra scegliere e adunare, e che un'antologia composta di sola pappa fatta sarebbe riuscita magra e sciapa assai, al tutto inadeguata alle vaste ambizioni ch'eran le loro. Di qui, la necessità di stimolare versioni inedite, appositamente elaborate per «Orfeo»; chiamando a raccolta specialisti che fossero in pari tempo artisti, e scoprendone dei nuovi, oltre che mettendo a contributo i celebri o noti. Quando si rifletta che a ei volenterosi collaboratori per lavoro sì delicato e sì colmo di responsabilità, l'editore non ha potuto dire che: «grazie!», in un tempo in cui, per far piantare un chiodo nel muro s'ha a sborsare fior di biglietti da cento, si

Continua a pag. 6

Lionello Fiumi

LA MOSTRA "PREMIO MANERBIO" AL PALAZZETTO VENEZIA

Il 20 Maggio si è inaugurata a Roma, alla presenza del Sottosegretario On. Vischia, la prima mostra nazionale di pittura contemporanea del premio Manerbio. Ordinata nelle sale attigue al Museo del Palazzetto Venezia la mostra presenta quattrocentoquarantadue prescelte dalla Commissione giudicatrice tra mille quarantacinque inviate per concorrere al premio, con opere di artisti ormai noti e di chiara fama e di altri, meno noti o sconosciuti del tutto che, seguendo indirizzi diversi alimentano l'arte italiana inserendosi, pur su vasta scala, in una gerarchia di valori positivi.

Il sottosegretario Vischia accompagnato dal Comm. De Angelis D'Ossat, direttore delle Belle Arti è stato ricevuto dal Conte Paolo Marzotto coadiuvato dal Prof. Valerio Mariani presidente della commissione giudicatrice, e dal Prof. Edoardo Soprano segretario generale dei premi Marzotto.

Dopo un garbato, breve discorso di presentazione Valerio Mariani ha accompagnato l'eccellenza Vischia in una dettagliata visita di inaugurazione mentre le sale si affollavano dei molti invitati e degli artisti accorsi da tutta Italia per presenziare e accompagnare le loro opere in questo primo contatto con il pubblico e la critica.

Nel congedarsi da Paolo Marzotto il sottosegretario Vischia ha voluto esprimergli la simpatia del Governo e il suo plauso personale per l'iniziativa che contribuisce ad onorare degnamente la cultura, le arti e le scienze italiane.

Abbiamo avvicinato il Prof. Edoardo Soprano e gli abbiamo chiesto di parlarci di questo premio che egli considera un po' come una sua creatura, tali sono il fervore e la passione con le quali ha dedicato la sua chiara intelligenza e il suo vigore organizzativo all'impresa cui è preposto. Egli ci ha detto: «Il premio Manerbio per la pittura si aggiunge quest'anno alla collana dei premi Marzotto che da tre anni intendono significare un riconoscimento degno e generoso alle arti e alle scienze italiane. Lo scopo di questa iniziativa trascende i termini del bando, poichè nei due mesi di apertura della mostra (a Roma sino al 15 giugno e in settembre a Valdagno, prima dell'assegnazione dei premi) si è inteso far incontrare due mondi oggi troppo spesso separati l'uno dall'altro, il pubblico e gli artisti, sicchè dall'incontro siano favoriti una maggiore, reciproca conoscenza ed un più vivo mercato di scambio.

Questo premio è stato istituito soprattutto per i giovani, gli sconosciuti e i meno noti, perciò due grandi innovazioni ho voluto che distinguessero il premio Manerbio, la prima, che nessuno degli artisti concorrenti fosse invitato perchè, data l'entità del premio nessun privilegio potesse apparire precostituito; la seconda, che la premiazione avvenisse alla fine del mese di settembre dopo due mesi di contatto con la critica e l'opinione pubblica, senza un verdetto a priori.

La commissione che io ho invitato a riunirsi sotto la presidenza di Valerio Mariani per giudicare questo premio, composta da Felice Casorati, Vigorelli, Renato Guttuso, Virgilio Guzzi e [illegible] garanzia, per le diverse [illegible] che la compongono, di un giudizio conclusivo ispirato a quella verità nell'arte che da tempo è così invocata».

Abbiamo ringraziato il Prof. Soprano per il tempo dedicatoci e abbiamo visitato le otto sale nelle quali è ordinata la mostra: vi si incontrano firme già illustri ed altre meno, ma opere quasi tutte degne di considerazione. Tra i più conosciuti ecco i dipinti di Melli, Carrà, Pirandello, Bartolini, Omiccioli, Bartoletti, Mino Maccari, Scordia, Tomea, Cascella, Ferruccio Ferrazzi, Bueno, Francalancia, Stradone, Purificato, Vagnetti, Colucci, Consolazione, Levi Montalcini.

Ma moltissimi sono i giovani che hanno risposto con entusiasmo a questo primo richiamo coraggiosamente lanciato dai premi Marzotto: si notano artisti d'ogni regione, e alcuni hanno inviato le loro opere anche dall'estero ciò che dimostra quanto tale iniziativa abbia a sua concreta ragione di vita e di sviluppo.

Fa piacere notare accanto alle opere di tendenza astratta quelle che, con non minore impegno, affermano esigenze permanentemente figurative: tali i dipinti di L. Accatino, A. Salvatore, I. Urbani, [illegible] Attardi, C. Caroli, M. Sarra, Jaria, Talo e molti altri.

Può dirsi che con la mostra del premio Manerbio si abbia un vasto e completo panorama della pittura italiana spontaneamente offerto, al di sopra delle polemiche e delle tendenze: nelle salette di Palazzo Venezia è infatti raccolto il meglio di quanto oggi si dipinge tra noi e il visitatore non tarderà a notare quelle opere che rispondono ad una vera e autentica esigenza creativa oltre le mode e gli atteggiamenti più esteriori e passeggeri del gusto contemporaneo.

Fernando Giannelli

ATENE E ROMA - E. BARTOLINI
COMISSO - DE MUSSET

VETRINETTA

DE SAINT-EXUPERY
FABBRETTI - LIOTTA - MANN

NAZARENO FABBRETTI, *I servi inutili.* Inchiesta sulla condizione spirituale del clero del nostro tempo. Milano, I. P. L.

Se pure questo volume, giungendo dopo altri di carattere simulare, non può [illegible] tante un assoluta novità, noi riteniamo sempre conveniente, opportuna e utile la testimonianza di laici cattolici e sacerdoti sulla condizione spirituale del clero del nostro tempo su questo [illegible] inutile » di cui Dio « ha bisogno » di questo uomo [illegible] non del mondo [illegible]

La presenza del sacerdote [illegible] nel teatro, ne [illegible] ato costi [illegible] ferenza tra il [illegible] tatura dei pre [illegible] ci presentano prevalentemente preti [illegible] zione o di avanguardia, « preti il [illegible] tre non hanno nessuna presa [illegible] tice, sul parte comune al quale e [illegible] nella vita la parte [illegible] essere « di tutti e [illegible] e agli schemi più o [illegible] della letteratura [illegible] Nazareno Fabbretti [illegible] stato tentato di scri [illegible] il libro sulla spiritualità del clero del nostro tempo da solo, ma ha goduto col decidersi per un volume in collaborazione con una maggioranza di [illegible] accuito a parecchi laici di par [illegible] e una donna M. T. [illegible] ell'Università di Genova. Le [illegible] e ora pubblicate in volume [illegible] risultato di incontri ami [illegible] colari o epistolari, e i temi sono [illegible] a individuale sensibilità di [illegible] boratore. P. Fabbretti dichiara che il suo è un libro di amore e che se si vuole una giustificazione la si può trovare nel fatto che la testimo [illegible] scrittori parte da ele [illegible] personali, quasi di diario, da un [illegible] o preciso incontro con l'autentico uomo di Dio ». Ventuno sono gli scrit [illegible], come gli autori oltre un'introduzione e una conclusione del Fabbretti. Ci rincresce di non poter accennare ai temi trattati né citare i nomi dei collaboratori tra i quali sono uomini notissimi [illegible] campo del pensiero cattolico. Gli scritti sono di diversa ampiezza e impe [illegible] alcuni di particolare valore e mor [illegible] nza, qualche altro ammalato di letteratura, di riflessi di esperienze esoti [illegible] e o meno pertinenti all'argomento. Il [illegible] e collettivo, antologico del volume [illegible] ne garantisce l'organicità ne [illegible] da le ripetizioni, il ritorno sugli stessi [illegible] otivi, mentre ha favorito, in generale [illegible] a sincerità che in pochi casi può apparire [illegible] di un gusto discutibile, in un libro [illegible] tratta un argomento che richiede [illegible] massimo rispetto.

Secondo i gusti personali si può giu [illegible] are che alcuni temi essenziali della vita spirituale del clero non siano stati trattati, che altri potevano essere esclusi ma non si può non riconoscere che molte cose da dirsi sono state dette, e bene, e che nell'insieme la testimonianza dei [illegible] collaboratori concorda in un desiderio di amore, di una pietà sacerdotale a fondo perduto. Essi chiedono al sacerdote di essere qualcuno, di dare qualcosa; essi riconoscono che questo miserabile e un servo di cui non si può [illegible] dispensatore dei misteri di Dio » e può dar tutto. Il libro del P. Fabbretti, che è nato al di fuori di ogni intenzione polemica e apologetica e nei limiti approssimativi di testimonianze senza pretendere di esaurire l'argomento, costituisce una fatica meritoria e riuscirà di sicura utilità al clero e ai laici

I. P.

●

ATENE E ROMA n. 6 1952. Napoli, A. I. di Cultura Classica.

Il numero di novembre-dicembre 1952, che soltanto oggi ci perviene, è tutto dedicato alla memoria di Giorgio Pasquali. Il grande maestro, perito in un incidente a Belluno il 9 luglio del '52, è affettuosamente evocato come uomo, come maestro e come scrittore, da fedelissimi discepoli. Alessandro Ronconi parla della sua umanità e del suo storicismo con l'approfondita competenza che gli deriva da lunga consuetudine e grande amore. Soltanto uno spirito vigile e rispettoso dei più alti valori, non da tutti esplorati nella doviziosa dotazione pasqualiana, può scrivere la pagina (203) imperniata sulle parole seguenti: «...di fronte al problema religioso, troveremo un Pasquali che, se non si curò di dogmi, di valori contemplativi o di pratiche liturgiche, della religione sentì tutta la forza di poesia umana, e del Cristianesimo possedè i fondamenti etici e soprattutto, come altri ha già detto, il senso paolino dell'*agapè* ». E tuttavia, anche in queste parole crediamo di sentire più storicistico il discepolo del maestro

Tristano Bolelli rievoca l'insegnamento e la *presenza* di P. alla Normale

Scevola Mariotti rilegge con spirito ammirato la « Storia della tradizione ». Antonio La Penna centra [illegible] mente lo scrittore « stravagante ». Sebastiano Timpanaro Jr. afferma l'eccezionalità del contributo di P. nel campo, poco coltivato in Italia, della *metrica*, e sottolinea la grande vitalità e bellezza della *Preistoria della poesia romana*; opera de lo stesso Pasquali sottovalutata Fredi Chiappelli esamina lo stile di P. come specchio del ragionamento critico, e Dino Pieraccioni cura una bibliografia essenziale del grande scomparso, in margine alla quale si apprende con piacere, che una bibliografia completa di G.P. sarà pubblicata dall'editore De Luca.

V. B.

●

ALFRED DE MUSSET, *Teatro.* Firenze, Sansoni.

Nella bella collana *I grandi classici stranieri* (per la quale si stanno preparando Vicente e Flaubert), Maria Ortiz ha curato la presentazione di tutti i lavori scenici del de Musset, una vera « novità, non solo per l'Italia, ma anche per la Francia », in quanto, questo Teatro completo, contiene, oltre alle *Commedie e Proverbi* e alle *Opere postume* anche *Le castagne dal fuoco, La coppa e le labbra* e *Quel che sognano le fanciulle.* Queste opere, pubblicate sempre nelle *Poesie,* dove il poeta stesso le collocò, sono giustamente assimilate dalla Ortiz al teatro vero e proprio del de Musset « con cui hanno in comune i caratteri essenziali

Le castagne dal fuoco sono già un *proverbio,* le altre due, di vario interesse e importanza, con la fortunata definizione mussettiana, erano spettacolo *sui generis*. *Un spectacle dans un fauteuil* Non è poi difficile accogliere l'opinione ribadita dalla Ortiz, che de Musset, con *Quel che sognano le fanciulle,* « abbia raggiunto uno dei vertici più gentili del suo teatro poetico ».

Il testo seguito dai traduttori è quello stabilito da M. Allem per la *Pléiade*, riproducente l'edizione del '53, considerata definitiva dal de Musset, ma alle note e varianti del volume della *Pléiade* è stato « aggiunto parecchio ».

Circa la fortuna odierna del poeta drammatico forse più rappresentativo di tutto il romanticismo, non è qui il caso di discorrere, ma si nota come la reviviscenza di uno dei pochi lirici che reggano la scena, dia origine a fatti critici ed editoriali particolarmente felici Ad esempio, dietro la garbata contesa riguardante il testo da seguire nella traduzione di quattro commedie, si ha la prova che l'interesse per il de Musset è misurato sulle più profonde ragioni della filologia e dell'estetica d'oggi ne consegue un autentico arricchimento della cultura italiana. L'edizione di Einaudi, *Commedie e proverbi* (Prefazione di P.P. Trompeo, traduz. di Agostino Richelmy) seguiva la prima redazione di quattro commedie: *I capricci di Marianna, La conocchia di Barberina, Il candeliere, Non giurare mai, questo non lo farò.* L'edizione sansoniana segue quella definitiva del '53 Scrive la Ortiz: « Un autore ha il diritto di modificare la sua opera e di correggersi finchè è vivo, e de Musset nell'edizione del 1853 s'è corretto; niente ci dice che lo abbia fatto di malavoglia, solo per scopi pratici e contro i diritti dell'arte. L'edizione del 1853 è per lui definitiva ed è giusto attenersi ad essa volendo diffondere in Italia il suo teatro, ed è teatro che si recita ancora in Francia come in Italia, presentarlo perciò in un testo storicamente interessante, ma rinnegato dall'autore e meno adatto alla scena, sarebbe fare opera d'archeologia letteraria, lusso che neppure i Francesi si permettono, e frustrare in parte gli scopi di questo volume

Le ragioni della Ortiz sono limpide e serene. Non di meno, si può ritenere fortunata discordanza il segnalato duplice fatto editoriale, che non conduce semplicemente ad un doppione o a un inutile raffronto di traduzioni

L'introduzione della Ortiz è un nutrito, fine, dottissimo saggio sul de Musset: il pregio maggiore è nel ripensamento di tutta l'opera e di tutta la critica mussettiana, e i pregi minori, ma utilissimi e chiarificatori, sono da riscontrare nella presentazione d'ogni singola opera. Invero, le definizioni date dalla Ortiz conducono a raggruppamenti che irriteranno qualcuno, ma una classificazione ha pur sempre uno scopo immediato che qui ci sembra raggiunto. Poco importa se l'inconsistenza fondamentale dei criteri risulta provata da quella sola opera che resiste alla classificazione: *Fatti e non parole.* Secondo la Ortiz, tutte le altre possono raggrupparsi in commedie lirico-fantastiche e commedie mondane, tranne i drammi storici giovanili. *Andrea del Sarto e Lorenzaccio;* le commedie dell'età matura *Gigina e Bettina,* e le due d'ispirazione letteraria: *Carmosina e Barberina*

Guido Barlozzini ha tradotto, spesso in buonissimi versi e con felice scelta di metri (non sempre, ma a ragion veduta, corrispondenti agli originali), *Le castagne dal fuoco, La coppa e le labbra* e *Quel che sognano le fanciulle.* Bruno Nardini ha tradotto *Gigina* (e la Ortiz cortesemente gli dà atto, che egli avrebbe preferito conservare il nome e il titolo francese: *Louison*). P.E. Poesio ha tradotto: *Fantasio, La notte veneziana Un capriccio, Una porta dev'essere o aperta o chiusa, Non si pensa mai a tutto.* Corrado Tumiati, *Barberina;* Maria Ortiz, *Andrea del Sarto, Lorenzaccio, I capricci di Marianna, Coll'amore non si scherza, Il candeliere, Non giurar mai: questo non lo farò, Carmosina, Bettina, Fatti e non parole,* e il teatro postumo: *La quietanza del diavolo,* e *L'asino e il rigagnolo.*

V. B.

●

THOMAS MANN, *Cane e padrone.* Torino, Einaudi.

E' uscita in questi giorni la traduzione integrale in italiano del lungo racconto *Cane e padrone* di Thomas Mann (Einaudi, « Coralli », 1953) nel quale il grande scrittore ha lavorato di analisi e di osservazione con l'acume e l'intelligenza che gli è solita. Al centro di questo racconto non vi sono i personaggi e le anime tormentate dei *Buddenbrook* o della *Montagna incantata,* ma una creatura semplice, il cane. E' un pò la continuazione dell'opera autobiografica dello scrittore, quale si delineava fino alla *Montagna incantata,* giacchè nelle opere venute dopo il Mann raffigurava una visione oggettiva e distaccata del mondo. Mi riferisco alle *Storie di Giacobbe* e specialmente a *Giuseppe in Egitto,* dove si descrive l'epoca dell'umanità biblica nel suo trapasso storico. Il quadro, disteso su un immenso scenario, è una coreografia con usi e costumi dei popoli primitivi, data per narrazione e rappresentazione. Così che una folla di personaggi passano dinanzi al lettore in una visione estetica di vasta architettura.

Erano insomma i motivi e le figure di una religiosità e di un mito lontanissimi, talvolta presentati in una luce di giudizio e di profonda umanità non meno intensa della visione che discende dai *Buddenbrook,* anche se l'aria di quest'ultimo è cruda come una lama, giacchè il grande scrittore di Lubecca, nel presentare la decadenza di una famiglia borghese, guarda con fiducia all'avvenire e al progresso. In *Cane e padrone* abbiamo la storia di una fedeltà e di una familiarità tra cane e uomo, tra campagne spaziose, interessanti ai fini della caccia perchè solcate di lepri e di anitre. Vi fanno capolino numerosi episodi di caccia, intensamente vissuti. Da essi sprigionano scintille di bellezza e di sottintesa polemica contro i cacciatori veri, poichè l'uomo in compagnia del suo cane non è armato di fucile come gli altri cacciatori.

Altro sottinteso profondo di *Cane e padrone* sta nel cemento della loro amicizia, che nasce via via, in tacita e silenziosa intesa, nel contatto con la civiltà dei nostri giorni che sembra faccia di tutto per distruggere il sentimento dell'amicizia, non solo tra gli uomini, ma anche tra i popoli. E' un rilievo aperto al giudizio sulla civiltà moderna

Non meno importanti sono altri racconti di questo libro, anch'essi poco noti al lettore italiano, in taluni di essi, in fatti, affiorano momenti, motivi, figure che lo scrittore ha approfondito nei *Buddenbrook.* Si tratta di province, di salotti che ci danno una dipintura della società tedesca. Vi figura cioè la decadenza della famiglia, l'inquieto agganciarsi agli affari, il tormento di un male che rode e consuma giorno per giorno, ora per ora il tessuto della vita, il che accade in *Tristano,* che richiama alla mente la *Montagna incantata,* la vita del sanatorio con i suoi frequenti richiami al passato giovanile in netto contrasto con le malinconie del presente. Il tutto in una ridda di analisi e di osservazioni che denotano la maestria descrittiva e la penetrazione psicologica dello scrittore.

E' la stessa aria da campagna pneumatica che segna il contrappunto della *Montagna incantata,* dove le figure del dramma sono chiuse in un cerchio di lotta tra la vita e la morte, in un attesa messianica che ravviva il ricordo di un Tolstoi e di un Dostojewwskij. Pensiamo non solo a *Tristano,* ma anche al *Piccolo signor Friedemann,* che figurano in *Cane e padrone e altri racconti,* dove miseria, dolore consapevolezza trovano il modo di fondersi in un motivo e in un quadro che ha tinte e colori indimenticabili.

[illegible]

●

ELIO BARTOLINI, *Due ponti a Caracas.* Milano, Mondadori.

Segnalato al Premio Hemingway e poi vincitore del *Bagutta-Opera prima,* con *Icaro e Petronio,* Elio Bartolini ci dà oggi, appena trentunenne, un altro romanzo di grande rilievo. Non si capisce come potrà svolgersi uno scrittore che ha un senso così forte (fin eccessivo) della realtà, ed un'altrettanto forte e ironica convinzione del vano dibattersi dell'uomo, posto dal proprio destino (struttura psicologica e nervosa) nelle necessità di assoggettare o domare il *fatto.* La promessa implicita è densa e direi quasi, solenne: impone un'attesa carica di speranze, e potrebbe sommuovere fin d'ora schiere di *aficionados* intellettuali. Ciò vuol dire chiaramente, che Bartolini ha già dato molto

Un uomo, un costruttore, a cui è [illegible] lato un ponte a Trieste, va a costruirne un altro nel Venezuela. Tutto qui [illegible] l'ossessione del nuovo ponte che [illegible] riscattare il costruttore del vecchio, ha spesso potenza di simbolo o d'allegoria che produce un forte *choc* estetico e morale, quando si scopre l'inadeguatezza finale della risoluzione. Costruito il ponte, Andrea, il protagonista, resta con la convizione che un *vero ponte* non abbia mai fine. « Questo, pronto per l'inaugurazione, non gli bastava più Era già fatto, superato, vagamente irreale. A fissarlo alla luce del tramonto, confondeva la sua linea bianca ed ondulata con la cresta delle colline su cui alcuni cavalieri stavano fuggendo verso un altro paese ». Così finisce il romanzo, ma verrebbe voglia di aggiungere a penna « In tanto ne [illegible] aspra e montana, filano le sue vergini sorelle, pel dolce assente... » con quel che segue

Invero, l'Epiro del Bartolini è Codroipo, sulla piana del Tagliamento, un paese donde si emigra frequentemen[te] nel Venezuela, e dove non sempre, chi ritorni d'oltreoceano, riporta racconti d'Eldorado. Manca un poco, nel romanzo, la visione diretta di Caracas o Patoca come manca il riflesso vivo delle delusioni incontrate da tanti emigranti laggiù; ma non si può dire che l'immaginazione di B. non abbia saputo sostituire spesso l'esperienza diretta. Con ironia non discara a lui, potremmo dirlo un libro dettato dalla voce del sangue di migratori, alla cui razza si mostra ben degno di appartenere anche il Bartolini. Scrittore di altra lingua, egli avrebbe potuto, come il patrono Hemingway, imbarcarsi, vivere nel luogo prescelto, riportarne un libro più fondato i lettori, di altra lingua, avrebbero ri pagato largamente le spese Un'idea per Marzotto od altri fondatori di premi a un progetto di opera che richieda tempo, viaggi, denaro; un anticipo dato a scrittori che, per conto loro, abbiano già dato prova, come il Bartolini, di saper scrivere romanzi. Un mezzo offerto alla narrativa italiana perchè esca dalle strettoie delle storielle di casa, e [illegible] anche nell'esotico e nell'immaginoso, la concorrenza straniera. Abbiamo detto, Marzotto; ma perchè non Mondadori, Bompiani, Einaudi, o altro editore che abbia interesse reale alla nascita di un buon libro?

[illegible]

●

LICIA LIOTTA, *Litania degli addolorati.* Palermo, Ed. « Cenacolo »

Poesia a volte approssimativa e ingenua nei suoi risultati. Ma qua e là, troviamo delle pagine gentili — e anche qualche sincero grido di donna — che ci piace segnalare. *Cenci:* « Tutti / m'hanno portato in dono / cenci d'anima. / Che fatica ritesserli / con i miei fili / d'ambra. / Ne ho fatto un abito d'arlecchino / che non mi copre. / Ho freddo / così povera col cuore nudo » *Il suo ragazzo non la vuole; Fame;* (« ... Ora tra me e le cose / c'è solo il sogno / e non potrò toglierm[i] / la fame della terra »); *Ho una dimora; Se dicessi.*

E. M.

GIOVANNI COMISSO, *Un inganno d'amore.* Milano, Mondadori.

Terzo volume della collana dei *Grandi Narratori Italiani,* questo dedicato a Comisso, comprende un breve romanzo (o lungo racconto), *Un inganno d'amore* pubblicato in tempi tormentosi e [illegible] (1942) e alcuni racconti, tra i migliori del Nostro. Tra i racconti (« La ricchezza di Maria », « La mona ca pazza », « Festa al [illegible] », « I [illegible] », « Occhiali d'oro », « Gli amici più cari ») e il romanzo, è quasi una specie di opposizione dimostrativa di una tesi di psicologia minima: che anche il regno terrestre della felicità, sia riserbato ai semplici di spirito.

Il rovello di Francesco Micra, che dal disprezzo della propria realtà fisica e dalla misoginia, passa, nella maturità, ad un primo amore grave di tutte le insidie caratteristiche delle esperienze tardive, è l'antitesi del semplicismo con cui altre creature comissiane delle novelle, accettano piaceri e soddisfazioni accidentali, riuscendo a farsene buone fondamenta di salute spirituale. Abbiamo detto psicologia minima, non minima l'arte che la invera con sapido gusto e concretezza di narrativa [illegible]

P. E.

●

ANTONIO DE SAINT-EXUPERY, *Vento, sabbia e stelle.* Milano, Garzanti.

Saint-Exupéry è più noto in Italia di quanto non si creda, ma non al gran pubblico, che non potè conoscerlo al momento giusto. Allora il suo messaggio di fraternità non trovò eco. Difficile, anzi impossibile far passare la sua voce per quella di un pavido, fu facile trattarla come il farnetico di un utopista.

Matematico, architetto e finalmente aviatore (6900 ore di volo, gran parte delle quali su rotte da pioniere), nato a Lione nel 1900, il 31 luglio del '44 non rientrava da una missione ad est della città natale. Lasciava memoria di alte virtù cavalleresche, di ardimento, di generosità, e alcune opere: *L'aviateur* (1926), *Courrier Sud* (1929), *Vol de nuit* (1931) — messa in musica dall'italiano Dallapiccola —, *Terre des hommes* (1939), *Pilote de guerre* (1942), *Lettre à un otage* (1943), un libro per ragazzi, *Il piccolo principe* (1943) e, pubblicata postuma (1948), *Citadelle.*

Nel '42 era uscita in Italia *Terra degli uomini* (Gran Premio del Romanzo dell'Accademia di Francia, 1939), che oggi Garzanti ripubblica nella buona traduzione di Michele Saponaro, con il titolo di *Vento, sabbia e stelle.* Il tradimento di questo titolo è stato forse necessario per fingere una novità editoriale insussistente, ma è grave. Il rapporto terra-uomo stabilito nel vero titolo, è anche il senso preciso del messaggio exuperiano, e non è affatto sostituibile con una generica manciata d'universo, che per di più escluda l'uomo

Romanzo? Altra finzione, in tempi in cui il lettore vuol essere ingannato. se non si vuol dire che i protagonisti di queste pagine sono eroi romanzeschi. Si tratta di relazioni di eccezionali avventure aviatorie, corredate di riflessioni mediante le quali il protagonista indaga la ragione intima dei sacrifici, degli [illegible] sini. dell'amore alla vita che sembrerebbe in queste pagine tante volte contraddetto dalla temerarietà. Le meditazioni sono profonde, fini, acutissime; eppure non si può tacere l'impressione che l'A. sia molto più grande come storico o narratore, che come filosofo liricizzante. Quando i suoi personaggi parlano o riflettono, sembrano ridursi a [illegible] eroi da scrivania, quando agiscono, sollecitano la fantasia e schiudono spiragli attraverso i quali il messaggio penetra da sé. Il ragionamento di Saint-Exupéry pecca quasi sempre di tenerezza sentimentale, la sua rappresentazione ha la forza primitiva del documento non forzato. Ecco perchè Mermoz o Guillaumet che trascorrono silenziosi e coccioni nelle poche pagine che li riguardano, hanno la statura di eroi omerici, mentre Saint-Exupéry, pari in ardimento e più frequentemente in scena, sbiadisce nella memoria, come personaggio [illegible]. Ciò che egli lascia [illegible] l'idea del destino [illegible] come una [illegible] missione assegnata [illegible] affinchè la terra sia [illegible] di tutti gli uomini

[illegible]

[illegible] idea [illegible] Vetrinetta non [illegible]

L'ECLISSE SOLARE
E LA TEORIA DELLA RELATIVITA'

Continuazione dalla pag. 1

re sulla stessa lastra sia il campo stellare intorno al Sole eclissato e sia un campo ausiliario in una regione del cielo a 90° dal Sole stesso. L'eclisse si fotografa attraverso la lastra di vetro, mentre questo campo ausiliario si riflette sulla faccia posteriore della lastra stessa, ricoperta da un sottile strato di alluminio evaporato nel vuoto. Le stelle di entrambi i campi possono quindi essere registrate simultaneamente sulla stessa lastra fotografica con un medesimo cammino ottico. Pertanto ogni cambiamento nella scala del telescopio, fra il tempo dell'eclisse e le fotografie notturne prese sei mesi dopo, dovrebbe essere agevolmente rivelato dalle stelle del campo ausiliario e usato come misura del cambiamento di scala nel campo dell'eclisse. Per differenza, il restante [illegible] spostamento stellare dovrebbe esser dovuto (dopo alcune necessarie correzioni) all'intenso effetto [illegible] einsteiniano.

Aggiungeremo però subito che proprio [illegible] ultimo numero del [illegible] *Journal* è stato pubblicato [illegible] dente articolo dell'inglese Fi[illegible]-Freundlich che critica abbastanza aspramente questo supposto «ritrovato» del Van Biesbroeck. Il quale — come abbiamo detto — (egli è di origine olandese, ma è titolare all'Osservatorio Yerkes) ha diretto la spedizione della Società Geografica Americana a Kartum per l'osservazione dell'effetto einsteiniano. Noi stessi abbiamo avuto occasione di parlare lungamente con il Van Biesbroeck a Roma nel settembre scorso durante il nostro grande Congresso astronomico internazionale. L'illustre astronomo era appena tornato dall'Alto Egitto, dove ai primi di agosto aveva proceduto alla seconda serie di fotografie del campo stellare che nel febbraio conteneva il Sole eclissato: egli portava ancora ben visibili sulle mani e sulla testa pelata i segni del gran sole africano. Nel suo parlare, il Van Biesbroeck si era mostrato piuttosto riservato sui risultati definitivi dell'eclisse, aggiungendo però di non essere rimasto troppo contento della prima serie di fotografie, quelle del febbraio, in quanto una tremenda e violenta tempesta di sabbia nei giorni precedenti l'eclisse aveva lasciato un po' torbida e turbolenta l'aria, sì che le immagini stellari delle fotografie non presentavano quella nitidezza desiderata.

■

A queste prime informazioni sono seguite — proprio in questi giorni — le altre che l'illustre astronomo di Chicago ci ha mandato direttamente, esprimendo il risultato definitivo in un solo numero: «1,70 secondi d'arco come valore definitivo della deflessione einsteiniana osservata». Ora, il valore teorico previsto dalla teoria di relatività è di 1,75 secondi, onde sembrerebbe a prima vista che l'accordo sia più che soddisfacente e che il risultato molto incoraggiante a favore della teoria. Ma non è stata ancora pubblicata e diffusa la memoria scientifica che conterrà tutti i calcoli e le discussioni. Non sappiamo quindi ancora niente degli «errori medi» da cui la cifra ottenuta è affetta, e i precedenti risultati delle altre eclissi (molte volte questi «errori» sono stati superiori all'esigua cifra della misura) ci ammaestrano ad essere prudenti e a non lasciarsi prendere da troppo facili entusiasmi.

Per concludere aggiungeremo anzi, che, anche se il risultato fosse del tutto soddisfacente, non si potrebbe ugualmente gridare con sicurezza alla conferma definitiva della teoria einsteiniana. Fin dal 1939 il Tiercy, direttore dell'Osservatorio di Ginevra e autorevole oppositore di Einstein, scriveva: «Vi sono dei fatti che la teoria in questione non spiega affatto. Ci sembra che si è troppo affrettatamente corso e che si è fatto dire all'astronomia quello che essa non dice affatto. Le formule della relatività generale possono essere stabilite per mezzo di una teoria generale dell'aberrazione nello spazio e nel tempo classico, senza alcun ricorso alla metafisica einsteiniana».

Questo il Tiercy del 1939; allora egli era uno dei pochissimi antirelativisti; essi sono oggi diventati legione e comprendono la maggioranza degli astronomi più autorevoli. Tanto che di relatività e delle sue presunte conseguenze cosmologiche — come ad esempio della discussissima questione dell'espansione dell'universo — durante il nostro Congresso di Roma non si è assolutamente parlato per niente, mentre in altri precedenti congressi tali questioni erano sempre al centro delle discussioni di tutti gli astronomi; ed anzi in seno all'Unione Astronomica Internazionale, di cui questi congressi sono le manifestazioni, c'era prima addirittura una «Commissione scientifica» dedicata appunto alla Relatività.

In definitiva, se il risultato dell'eclisse di Kartum è veramente buono, vorrà dire soltanto — a nostro parere — che «nessuna smentita hanno dato finora le osservazioni alle previsioni teoriche della relatività», come avevamo già altre volte scritto.

Lucio Gialanella

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

91

[illegible]

VECCHIETTI G.: *R. Serra*, «La parola e il libro», [illegible] 1910.

VEDRANI A.: *S. Slataper*, «Critica sociale», 15 febbraio 1915; «L'Azione», 31 dicembre 1915; «Resto del Carlino», 25 dicembre 1915.

[illegible] *S. Slataper* di Gorizia, 1938-39.

VERGANI O.: *A. Onofri*, «Corriere della Sera», [illegible]

[illegible]

VESUVIO: numero unico dedicato a *A. Onofri*, Na[illegible]

[illegible]

VIGOLO G.: *A. Onofri*, «Il Mondo», 24 maggio [illegible]

[illegible]

ZANA [illegible]

ZAMBONI [illegible] *Storia della poesia italiana dal Risorgimento al Fascismo*, Milano, 1937 [illegible] «Corriere Padano», 13 ottobre 1932

[illegible]

ZILIO [illegible] *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria* [illegible] 426 [Slataper] [illegible]

fine

Carlo Martini

LUCA SIGNORELLI

Continuazione dalla pag. 3

tore, e ci si accorge d'essere ancora lontani dalla sua vera essenza. Perchè la sua rusticità, quel chiaro disprezzo per il paesaggio, quel suo gusto per i colori stridenti che spesso tendono al cangiantismo, hanno piuttosto una ragione espressiva individuale e nascono dal particolare sentimento dell'artista.

Chiunque tenti di raffigurarsi il pittore dopo averne meditato l'opera, non potrà che ricorrere alla bellissima immagine che egli ci ha lasciato di se stesso, all'inizio dell'affresco con la «Predica dell'Anticristo» accanto al Beato Angelico.

Qui crediamo che l'artista abbia voluto lasciarci un suo ritratto veritiero, non soltanto nell'aspetto fisico, ma in quello spirituale e non si può fare a meno di ripensare all'episodio narratoci dal Vasari (che ha tanta verosimiglianza) in che se può essere costruito ad arte di Luca Signorelli che morto gli il figlio, ha la forza di ritrarne le sembianze per riprendere alla Morte ciò che gli aveva tolto: l'artista, infatti è lì con le mani incrociate e [illegible] Beato Angelico [illegible] decorazione della volta de la cappella [illegible] dalla sua amara fermezza quasi invitarci [illegible] impietosirsi per i massacri che avvengono attorno a loro, anzi, ai loro piedi.

Ma l'artista, nella sua dignità, quasi da filosofo, guarda fuori del quadro verso l'umanità vivente, verso il mondo dal quale egli ha saputo trarre indimenticabili esemplari per trasfigurarli in arte.

Così fu della sua vita di uomo del suo tempo, dalla quale non volle [illegible] ma vi partecipò attivamente in servizio della sua Cortona trascurando, negli ultimi anni purtroppo, la pittura, affidata alle mediocri mani dei collaboratori, come accadde a Raffaello.

Ma forse, nel suo intimo, egli si appagava d'aver lasciato opere alle quali i maggiori artisti dei primissimi anni del Cinquecento avevano guardato con intenta ammirazione o piuttosto, in cuor suo si ritenne, in certo modo, l'ultimo di quei glorificatori del fiero realismo quattrocentesco che andava cedendo il campo alla «maniera grande» del nuovo secolo, e avvertiva in Michelangelo una impensata e sovrumana prosecuzione dei suoi sogni di esaltatore della misteriosa energia dell'uomo, nel libero atteggiarsi del corpo, interprete di «eroici furori».

Valerio Mariani

VENEZIA GIULIA
ROMANA, VENEZIANA E ITALIANA

II.

Veri amanti dell'indipendenza e sempre insofferenti dello straniero che vuol far da padrone, si mostrarono gli istriani pure al sorgere dei comuni. Questo sistema di libertà comunale schiettamente italiano venne ampiamente usato dalle città costiere, diciamolo pure, fino all'eccesso, se ogni città e ogni borgata intendevano di costituire un organismo politico indipendente, non legato alle sorti delle città o borgate vicine. Su tale linea ogni comune dei maggiori svolge una particolare politica determinata da propri particolari problemi. Trieste, da secoli al di fuori del nesso provinciale e sottoposta ai poteri comitali dei suoi vescovi, ora già si estranea dalla vita delle città consorelle iniziando così il particolarismo della storia triestina. Capodistria si lega con un trattato di commercio a Venezia e [illegible] la sua supremazia su ampie zone del retroterra. Pirano ha propri problemi da risolvere, Parenzo si trova in gravi difficoltà per la grande potestà dei suoi vescovi, signori feudali di un ampio territorio; Pola dimostra tenacia e coraggiosa resistenza al controllo e al protettorato marittimo che Venezia impone a tutte le città costiere. In tal modo il mondo comunale istriano priva la vita autonoma [illegible] e coordinamento delle energie e delle risorse, [illegible] il senso della unità [illegible].

Per più di [illegible] gli istriani della costa — quelli dell'interno erano soffocati dalla forte signoria feudale dei conti di Gorizia — vissero liberi da ogni vero controllo superiore, poichè i rappresentanti del potere marchesale finirono per essere assorbiti anch'essi dal comune autonomo. Ma quando l'Istria passò dal governo di costoro a quello dei patriarchi di Aquileia, il pacifico governo delle sue città dovette cessare. Non si [illegible] a tale perdita ci si rassegnò, tutt'altro. Le città costiere di fronte all'alleanze del[illegible] e dei patriarchi tutte riunite [illegible] Capodistria, Pirano, Parenzo, e Pola si stringono nella «Lega «Universitas Histriae» (1230), che si può [illegible] alla Lega Lombarda contro la [illegible] territoriale [illegible] spontaneamente a Venezia per [illegible] della lega.

Non avrà grande importanza se questa Lega non raggiungerà gli scopi che si prefiggeva per cause varie e troppo difficilmente eliminabili. **Questa azione decisiva ebbe la virtù di rivelare che** gli [illegible] non erano passivamente vivi e [illegible] la prova più [illegible] forte il animo per [illegible] dominazione straniera e [illegible] di succedere a quella di Aquileia.

●

Di alcune signorie sorte in Istria in quel tempo, una, quella della potente casa dei Castropola di Pola, potrebbe dimostrare con i suoi [illegible] risultati organizzativi che era da preferire la espansione veneziana. Senonchè la sua limitazione di potere solo a meridione della penisola istriana, non era tale da procurare garanzia e sicurezza. Infatti dopo due secoli di combattuta storia [illegible] anche Pola dovette decidere [illegible] Venezia [illegible] altre città tanto tempo prima [illegible].

Gli interessi e l'intuito di Venezia concordarono quasi sempre con quelli dell'Istria. Caduto il potere temporale dei patriarchi al quale male si adattarono, le città costiere incominciarono le dedizioni a Venezia, che anche se talvolta imponeva la sua volontà con la forza, per loro era l'Italia.

Si viveva nel tempo della splendente gloria della regina dell'Adriatico. Sconfitta l'Ungheria, alleata del patriarca, dopo una lotta di parecchi secoli giungeva a dominare anche la Dalmazia e l'Adriatico con una abilità e una fortuna che non ebbe cinque secoli dopo l'Italia a Rapallo. I territori dominati dagli austriaci, Duino, la contea di Pisino e persino Trieste costretta alla dedizione all'Austria, avevano un regime feudale e retrogrado. Nel Friuli furono conservate in gran parte [illegible] Nell'Istria invece [illegible] leggi e statuti con prevalenza dei nobili a somiglianza di Venezia che vi inviava direttamente il podestà. In definitiva i comuni istriani erano come piccole repubbliche nobiliari, simili alle altre della Venezia Euganea e quindi con carattere prettamente italiano. Anche amministrativamente non c'era da augurarsi di meglio.

Ma [illegible] nei primi secoli del quattro della sua piena signoria, la repubblica di Venezia vi portò un progresso in tutti i campi. Diede incremento all'agricoltura, regolò il taglio dei boschi, importante per la costruzione delle navi, incoraggiò la marineria, promosse ogni manifestazione della vita civile, diede impulso alla cultura, in specie all'umanesimo, che fu onorata da illustri studiosi istriani. Diede alla regione Giulia l'impronta della sua arte, col suo stile gotico, coi campielli, con le finestre trilobate, coi poggioli. Per questo nelle città istriane della costa sembra di trovarsi anche oggi in un angolo della città dei Dogi tutto parla di Venezia. Sotto Venezia la vita era abbastanza gaia, le giostre e il gioco del calcio allietavano allo stesso modo che nelle altre città italiane la vita che prima era tanto monotona. Il governo della dominante era mite e umano, per cui si cattivò l'affetto dei giuliani che combattevano con dedizione e valore in tutte le guerre.

(continua)

Casimiro Fabbri

INCONTRO CON LAGERKVIST

Continuazione dalla pag. 1

Lagerkvist era stato sempre vicino a Strindberg. La concezione cosmica deriva evidentemente da quella strindberghiana espressa soprattutto nel *Dramma del Sogno*

«La terra non è pura
la vita non è bella
cattivo non è l'uomo
buono neppure
vive come può
un giorno dopo l'altro
i figli della polvere nella polvere stanno

dalla polvere nati
alla polvere tornando
Ebbero piedi per marciare
non ali
s'imbrattano
la colpa è loro!

Ma poi di fronte all'uomo che soffre e sopporta il male Lagerkvist ridona all'uomo tutta la sua umana dignità, la sua — virtù — morale e civile, egli è capace di modificare la — maledetta vita — e di affermarsi nella difficile lotta. E questo è un superamento se non una soluzione della drammatica tesi di Strindberg; e un ritorno alle grandi tradizioni della letteratura [illegible] La [illegible]

Ed ora che è «uscito dalla morsa tenace [illegible] la assurdità della vita ed il [illegible] idillica che tanto bene seppe descrivere

«Poderi e casolari eran legati nei [illegible]
sotto l'occhio vigile del Signore
e le chiare campane mandavano una squilla di pace
sopra la buona terra»

[Den lyckliges väg («La via dell'uomo felice»). Trad. di C. Giannini]

Emilia Durini

LETTERA AL DIRETTORE

Nella nota con cui date notizia ai lettori di Idea (31 maggio, n. 32) della nuova opera di Alfredo Petrucci sul l'incisione italiana del Quattrocento mancano alcune righe nelle quali specificavo che l'autore pareva propenso ad accettare non già la tradizione che attribuisce a Maso Finiguerra l'invenzione dell'incisione in rame (ciò che in lui, autore di molti sottilissimi studi sull'argomento, sarebbe stato un assurdo), ma l'intaglio della famosa Incoronazione della Vergine, *che tanto esaltò ed affannò l'abate Zani e che alcuni studiosi si provarono ad assegnare invece a Matteo di Giovanni Dei. Quanto al periodo delle origini e propriamente alla fase prefiniguerriana, è merito appunto del nostro Alfredo Petrucci di averne fatto oggetto di nuova originalissima disamina critica, di cui il saggio sul «ritratto di Cecilia Gonzaga» pubblicato il 2 novembre 1952 proprio sulle colonne di Idea non è che uno dei momenti meno remoti, anche se più significativi. Nel nome di Maso Finiguerra, scrive testualmente il Petrucci, riprendendo una tesi da lui sviluppata già nella* Nuova Antologia *del 1° settembre 1929, «è allegoricamente concentrata la schiera dei niellatori ed incisori suoi contemporanei e predecessori cui fu concessa la gioia di sollevare un breve foglio di carta compresso dal rullo sulla lastra d'argento o di rame appena solcata dal bulino, e trovarci riprodotto il loro disegno. La limitata importanza, di natura prevalentemente pratica, data in principio a quell'usanza, fece sì che essa non rimanesse legata ai nomi dei singoli artefici, la cui memoria andò via via svanendo, per poi risorgere e fondersi in un nome solo, il più splendido, cioè, e suggestivo di tutti: il nome di Maso Finiguerra. Codesto nome, isolato ormai sullo scenario del tempo, giunse al Vasari che lo raccolse e lo fermò nelle sue pagine, senza sospettare la metafora storica che in esso era racchiusa».*

Nicola Vernieri

Direttore responsabile Pietro Romano

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 949 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via del Corso 18 - Telefono 60 627

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 26 - ROMA, 28 GIUGNO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1 2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S.P.I. - Roma, Via del Parlamento 9 - Telefoni 61371 - 63094

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

COMMENTANDO LE ELEZIONI

UOMINI POLITICI
O UOMINI DELLA POLITICA?

A battaglia elettorale conclusa i partiti in contesa fanno un bilancio sulle loro vittorie o sconfitte e tutti si attardano a valutare l'efficacia dei loro programmi e delle manovre colorite spesso di [illegible] di [illegible]; non mancano neppure le insinuazioni maligne su uomini del proprio od altrui partito i cui successi sono attribuiti sovente a manovre più o meno diaboliche. E nessuno si domanda se vincitori o vinti avessero più o meno la statura per rappresentare degnamente il paese. Si [illegible] ragioni per scusare la sconfitta, si rovistano programmi per sottolineare i punti di [illegible]. Ma dimenticando che i programmi sono di carta, non si pensa prima di tutto che anche gli uomini che sono chiamati ad attuarli possono essere di carta.

Si parla genericamente di politici e di tecnici come se degli uni e degli altri ci fossero tali e tanti esemplari da determinare un imbarazzo nella scelta.

E non si puntano gli occhi su questi presunti politici o tecnici per vedere quale sia stata la loro responsabilità in una campagna elettorale che ha tutti i caratteri di una guerra combattuta in un modo cruento. Quando una battaglia importante è perduta, oltrechè esaminare i piani più o meno errati, si puntino gli occhi sugli uomini responsabili che debbono essere chiamati a rendere ragione del loro operato.

E' vero che nel gioco democratico è l'elettorato che ha portato alla ribalta con un movimento caotico i suoi rappresentanti. Ma sta ai partiti scegliere tra questi gli uomini migliori per rappresentare i maggiori interessi del paese nelle con[illegible] politiche.

Purtroppo è triste constatare l'illusione di molti designati dal suffragio popolare a credere che il loro nome entrato nell'urna, opaco come la propria personalità, ne sia uscito per virtù di scelta, illustre e glorioso. Ma sono le direzioni dei partiti che devono porre l'equilibrio nei confronti di queste caotiche consultazioni se non vogliono, a lungo andare, inabissarsi ed inabissare il paese.

Quanti notai di meschina dialettica, quanti farmacisti magnificanti le virtù delle erbe, quanti preti spretati, quanti piccoli avvocati di provincia, furono spinti dalle correnti torbide della Rivoluzione francese sugli scanni dei politici e dei tecnici! E credettero a tal punto di aver toccata improvvisamente una statura storica che vollero mutarsi il nome; e Pietro volle essere chiamato Anassagora, e ci furono gli Scevola, i Manlii, i Catoni, i Fabrizi, gli Epaminonda e persino gli Euclidi.

•

I problemi politici sono oggi davvero giganteschi. Essi possono essere risolti dagli uomini politici, ma non basta per esser tali, chiamarsi *gli uomini della politica*. Questo equivoco è pericoloso e [illegible] speriamo che non diventi fatale.

Uomo politico è Cavour il quale riesce a dare al piccolo Piemonte il ruolo di grande nazione; ma sono soltanto uomini della politica, cioè uomini della combinazione astuta e meschina, egoista e spregiudicata, coloro che vogliono un paese nè più grande nè più piccolo del loro partito o della loro fazione o del loro gruppo o, peggio ancora, dei propri interessi.

Se chi si fregia di una decorazione che non gli appartiene è passibile di pena, chi si spaccia per politico o si orpella del nome di tecnico, da quale sanzione dovrebbe essere colpito sopratutto quando prende in mano gli affari dello Stato? Il pericolo più grave del nostro sistema è quello di esprimere uomini che vanno al potere con una sola forza, la presunzione. E con questa presunzione [illegible] spesso compensare l'incultura, l'impreparazione, la mediocrità.

Di queste compensazioni pur troppo ne abbiamo viste; e di esse sarà il caso che parliamo in seguito.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

SCIMMIE E UOMINI

Una leggenda nell'America del sud racconta che Dio ha promesso alle scimmie di farle diventare uomini all'aurora. Ad ogni aurora esse aspettano che si compia il miracolo, e ad ogni aurora constatano l'inganno. Piangono allora per tutta la foresta.

Poverine! E' disumano (diciamo così, anche se la parola precisa sarebbe quella che ancora non è stata coniata) è disumano prendersi giuoco di chi corre dietro un ideale di perfezione e ne segna la via con lacrime sempre più amare.

Se sapessero però che anche gli uomini sono delusi in una loro ardente speranza, forse avrebbero motivo non dico di consolazione, ma almeno di rassegnazione. Esse, le scimmie, attendono che all'aurora il ventaglio della speranza si apra, loro, gli uomini, che all'aurora si chiuda.

Ma che attendono gli uomini? Una transmutazione anch'essi. Incredibile però a dirsi, non in angeli vogliono esser cangiati, ma in scimmie. Prima che spunti l'aurora, se durano ancora le tenebre della notte, il bimane può diventare quadrumane. E mentre le scimmie lacrimano, gli uomini al contrario strepitano, infatuano, delirano, come può constatare chiunque sia anche una sola volta capitato in un locale notturno.

CITTÀ MORTA

Una città di adulti è una città morta. Montherlant che cita questo motto di Cocteau, aggiunge che il poeta Patrice de la Tour du Pin, tre anni prigioniero di guerra, durante i quali aveva visto soltanto uomini, pianse quando il giorno della sua liberazione vide in una strada di Germania un bambino.

Non è da temere che, sopratutto le città italiane del sud, possano conoscere la tristezza senza rimedio delle città morte. Ancora trilli e giuochi e tiri riempiono le nostre strade e le nostre case e non si sa precisamente se ci siano più monelli o più passeri. C'è ancora tanto argento nelle voci che giungono alle nostre orecchie.

Ma poichè la senilità, come le calotte di ghiaccio ai poli, minaccia di scendere verso paralleli solari, qualche segno che anche le nostre città possano cadere sotto l'epigrafe dell'amorale scrittore francese, già è possibile scorgere. E questo pericolo non è connesso alla riduzione delle nascite, almeno per ora. E allora, si dirà, come può sorgere lo spettro spaventoso che trascina dietro di se la torma adulta, triste d'accento e di catarro? Possono gli anni improvvisamente cadere su un ragazzo? Sì, possono e per contagio.

Quando l'adulto infesta con i suoi vizi i giovani ed i ragazzi, allora gli anni rotti gli argini dell'inno enza si precipitano sul capo ancora tenero dei contaminati.

La visione della città morta allora è più macabra, perchè in essa l'esistenza ha perduto la sua fase d'oro e la vita non nasce più.

IL GRANDE E PICCOLO SIGNORE

Da otto secoli per lo meno, l'amore si è aggiudicato tutte le provincie della letteratura e dell'arte e il grande come il piccolo artista si recano alla sua fonte per attingerne ispirazione. Oggetto presente e trafugato, offerto ed interdetto, l'amore ora è un sottoprodotto della passione, ora assume invece il rango di divinità, circonfuso di aureole abbaglianti e di perle più grandi della luna. La grande e la piccola arte, la forma nobile e la forma ignobile consultano prostrate quel dio, per sapere che nome da [illegible].

(Uno scrittore diceva Arnold Kerchov è un uomo che crea il cosmo soltanto nominandolo).

La complicità tra l'arte e l'amore è perciò connettivale.

E tuttavia invano si cercherebbe traccia di passione amorosa nell'opera di un Greco o di un Bach. Il problema quindi ci viene enunciato con due dettati, affatto contrari, come se l'essenziale potesse essere non essenziale. Togliamo l'erotismo nelle arti dello spettacolo, che rimane di esse? Il teatro, il cinema, non si riescono a concepire senza trama erotica. Eppure nella vera arte, estratto l'erotismo, dovrebbe pur restare qualcosa, e precisamente l'arte. Se ciò non succede, bisogna concludere che il vestito ha divorato il corpo.

Varius

• A cura del Centro di Studi Pedagogici presso l'Università di Urbino, nel periodo delle vacanze, e quindi anche in coincidenza con i Corsi estivi della Facoltà di Magistero si [illegible] corsi di cultura [illegible] Maestri.

[illegible]

Il Corso di Igiene e Assistenza sanitaria.

Gli interessati dovranno subito rivolgere domanda alla Direzione del Centro di Studi Pedagogici presso l'Università di Urbino.

• Bruce Marshall, il notissimo scrittore e romanziere, che fu in Assisi qualche giorno fa, inaugurerà il Corso di Studi Cristiani la sera del 25 agosto.

Il Corso, la tradizionale [illegible] si svolge dal 25 agosto al 4 settembre ed avrà per argomento l'articolo de[illegible] et ascendit in Coelum.

Hanno già assicurato la loro partecipazione S. E. il Card. Branno, Cesare Angelini, Riccardo Bacchelli, Piero Bargellini, [illegible] Luigi Fantappiè, Tommaso [illegible] Scotti, Mario Luzi, Pietro [illegible], Michele Pellegrino.

Le serate artistiche saranno tenute nel Giardino Esedra della Cittadella Cristiana e saranno onorate dalla presenza di Emma Gramatica.

Il maestro Bartolucci, vice direttore della Cappella Sistina, per commissione della Pro Civitate Christiana ha composto un *Oratorio sull'Ascensione* che presenterà la sera del 3 settembre ai corsisti e chiuderà in modo trionfale questo corso, che fin d'ora si presenta particolarmente interessante.

"RICORDI A MIA FIGLIA" DI PIETRO VERRI

L'anno 1777 fu tra i più tranquilli [illegible]. [illegible] trionfava dappertutto; mentre si stampavano gli ultimi fascicoli della grande Enciclopedia francese, il vento delle riforme continuava a soffiare su ogni contrada d'Italia, sollevando qua e là mulinelli di entusiasmo tra i principi e i popoli. A Milano, dove si erano seppelliti gli ultimi ricordi del servaggio spagnuolo, il buon governo di Maria Teresa aveva contribuito a creare quell'atmosfera di moderazione e di revisione in tutti i settori della vita pubblica, sulla quale già s'accampava la rinascita intellettuale e morale di un Parini, di un Verri, di un Beccaria. Era stata aperta la Biblioteca di Brera e costruito il Teatro alla Scala. Tutto andava lentamente mutandosi o appariva mutato: le finanze, il catasto, la speculazione degli appalti governativi, le comunità religiose, le scuole, le istituzioni culturali; e la gente viveva in un'attesa di novità continue, come se il mondo [illegible] del Settecento non dovesse più finire. Non c'era chi non avesse letto l'*Emilio* o discusso il *Contratto Sociale*. Tredici anni erano bastati al coraggioso libretto del Beccaria *Dei Delitti e delle Pene* per fare il giro del mondo e distruggere in ogni paese le antiquate procedure giudiziarie. «Era per le mon[illegible] venuto», scrive il Capponi, «il [illegible] del buon volere verso i popoli [illegible] da loro soli ogni progresso della società umana dovesse e potesse dipartirsi, e che a loro fosse dato il correggere pacatamente e senza urto rinnovellare...».

Si discorreva del commercio dei grani e della coltivazione del lino, di giardinaggio e di medicina. Si discorreva anche, in certo senso, dell'unità d'Italia.

Basterebbe riaprire le pagine meno occasionali del *Caffè*, il periodico filosofico-letterario-economico redatto da Pietro Verri e dai suoi amici milanesi tra il 1764 e il 1766.

Pietro Verri è certamente la figura principale del rinnovamento lombardo. Di famiglia nobile e austera, ma legata a pregiudizi insormontabili e a un certo disprezzo della modernità, aveva sofferto molto da ragazzo prima di trovare la sua strada. Gli studi compiuti dai Gesuiti lo avevano disamorato del sapere; si voleva avviarlo alla carriera legale e non se ne sentiva la disposizione. Anche i salotti mondani — quello della Serbelloni fu da lui frequentato per molti anni — gli parvero ben presto inutili. Preso da un oscuro desiderio di fare, si arruolò nel 1758, col brevetto di capitano, in un reggimento che avrebbe dovuto prender parte, così si diceva, alla guerra di successione austriaca. Aveva trent'anni e voleva conoscere il mondo. Ma anche la vita militare gli [illegible] incongruenze, le sue [illegible]. Sentiamo quel che ne dice:

«Noi crediamo di vedere le descrizioni del Tasso e dell'Ariosto, una unione di eroi che avvampano per la gloria, anime passionate pel mestiere, avide d'illuminarsi... Cassa, cassa, ipocondria, schiavitù, invidia, rusticità, e non altro». Per fortuna la campagna in Germania finì presto. Tornò a Milano. Ma anche qui, quante diffidenze e ostilità. La famiglia lo contrastava di continuo. Cercò intorno qualcuno, e si legò per prima d'affetto col fratello Alessandro, vittima anche lui della famiglia e dei collegi. Poi prese fiato. In capo a qualche anno potè riuscire a formare un ambiente disinvolto e serio a un tempo, con il Beccaria, il Lambertenghi, il Biffi, ed altri, la cosidetta Società dei Pugni. Queste adunanze, a cominciare dal 1761 in poi, assunsero sempre più un carattere di intraprendenza e di novità. E dobbiamo ad esse, e non solo all'animo nobile del Beccaria, il libro *Dei delitti e delle pene*, ma il giornale *Il Caffè*, che rappresenta un avvenimento importantissimo nella storia del pensiero italiano ce ne forma quasi lo sfondo segreto e riecheggiante.

Il Verri era un convinto liberista, in economia. Le opere che compose in questo periodo, dalle *Riflessioni sul commercio dei grani* alle *Meditazioni sull'economia politica*, lo legano ai grandi economisti inglesi del tempo con uno spirito che non potremmo dire di dipendenza, anzi. Meno fortunata fu la sua carriera pubblica, dalla quale si attendeva molto. La sua candidatura a ministro delle Finanze non fu mai varata, e la organizzazione [illegible] sistema amministrativo [illegible] del 1771, non si servì del suo [illegible] che debolmente. Tra delusioni e amarezze, il Verri si avviava, come unico conforto, a godere unicamente dei piaceri dello studio e delle gioie della famiglia. Gli studi fruttarono alla nostra saggistica filosofica e politica due libretti significativi, *L'indole del piacere* e le *Osservazioni sulla tortura*; a cui più tardi si aggiungerà la documentata e appassionante *Storia di Milano*, che assieme ai *Pensieri sullo stato politico del Milanese* nel 1790 rivela un grande storico e uno statista intelligentissimo. Della famiglia, diremo subito.

Fu certamente, il suo, un matrimonio senza novità e senza scosse, un matrimonio poco romantico con[illegible] a l'indole dell'uomo. Sposò una [illegible] nipote, Marietta [illegible] la di [illegible], [illegible] era stata accolta in casa Verri. Fu la donna che faceva per lui? Possiamo dirlo senza tema di sbagliarci. E, del resto, ecco come egli ci parla della sua [illegible] bambina, in una lettera al fratello Alessandro: «Ha nobilissima sensibilità artistica, ha le lagrime agli occhi, in somma è la sola che sia fatta per me». Curiose quelle lagrime agli occhi! Segno che il Verri voleva proprio ripagarsi con un po' di commozione e di sentimento, dell'arida vicenda dei suoi studi e affari amministrativi. Non è escluso che a spingerlo a questo matrimonio con una bimba che egli aveva [illegible] fossero state le accanite di gelosia, i tanti imbrogli sentimentali della matura amante Maddalena Isimbardi. Certo, il Verri ne aveva abbastanza della società e delle esperienze umane e intellettuali fin'ora accumulate.

E in quest'atmosfera, tra ascetica e trepidante di sereni affetti, nacque, nel marzo del '77, una bimba, Teresa. Il [illegible] di Verri si arricchì d'un tratto dei tanti [illegible], e cominciò a [illegible] questa culla. Già in stretta della [illegible], egli s'era preparato segretamente a ricapitolare le sue idee morali e pedagogiche sulla vita e costumi del tempo. Ora, aveva finalmente a [illegible], poteva lasciare alla figlia [illegible] cumento migliore della sua esperienza.

E cominciò a vergare, giorno per giorno, le pagine che, secondo il suo preciso intendimento, dovevano essere destinate all'educazione di Teresa. Il manoscritto di questi *Ricordi a mia figlia* difatti, non compare in nessuna delle raccolte di scritti pubblicati lui in vita. E dobbiamo attendere l'edizione, ora rarissima, degli «Scritti vari» ordinati da Giulio Carcano, uscita a Firenze nel 1854, per ritrovarli.

E' una lettura di grande interesse non solo per conoscere [illegible] del Verri circa il problema religioso e la vita morale, (come dice il Valeri che ha recentemente unite queste stupende pagine in un primo volume di *Opere varie*, presso Le Monnier) ma per seguire nel vivo di una [illegible] illuminata il travaglio della [illegible] Settecento. I nuovi tempi si annunciano parallelamente con la grande opera satirica del Parini, con l'alto impegno civile dell'Alfieri, e — diciamolo pure — con questa fresca operetta pedagogica rimasta tanto in ombra, dalla quale più che una lezione piace oggi ricavare un diletto spirituale, una prospettiva nostalgica.

Forse siamo lontani dall'impegno trattatistico di un Leon Battista Alberti e certamente nessuno vorrà porre in seconda linea i *Galatei*, da quello cinquecentesco del Della Casa all'altro, non meno bello, di Melchiorre Gioia animato dai fili sottili delle riforme settecentesche. Ma qui siamo su un piano diverso. Il Verri non vuole rivolgersi a nessun pubblico, egli parla per sè e per la sua bambina che un giorno sarà grande e dovrà tener conto di quel che il padre le ha consigliato. E', semmai, un galateo che dovrà servire stranamente a chi lo leggerà a distanza di quindici, di vent'anni. E chissà intanto, il mondo quanto cammino avrà fatto! E chissà se dalle pagine ingiallite si potrà ricavare nient'altro che i noiosi avvertimenti di un'età passata!

(continua)

Giacinto Spagnoletti

OMAGGIO A NOVARA

Pensiamo idealmente una monumentale storia d'Italia che illustri le varie regioni attraverso gli aspetti più validi e spesso meno conosciuti, composta di volumi dal nutrito testo compilato da singoli studiosi competenti e largamente illustrato, non solo con la riproduzione dei capolavori d'arte, ma anche d'una scelta di quel materiale prezioso per la storia, formato dai manoscritti, dai libri, dai ricordi dei momenti più essenziali dei secoli trascorsi e dalla documentazione dell'attuale sviluppo del lavoro nei vari campi.

A volerne un esempio si sfogli l'opera grandiosa: «Novara e il suo territorio» che, con fervore e coraggio, la Banca Popolare di Novara ha portato a compimento e pubblicato ricorrendo l'ottantesimo anniversario dell'istituzione nel 1952 (1).

Sarebbe stato certo più agevole, come in occasioni simili altri ha fatto, ricorrere ad una celebrazione encomiastica del nobile istituto bancario, che vanta tradizioni così cospicue, e illustrare il volume celebrativo di belle tavole in cui le opere più note della regione facessero quasi da corona alla storia della banca, dalle prime origini ai successivi sviluppi: nè sarebbero mancate occasioni per ritessere, oltre alle vicende tecniche, anche e soprattutto quelle umane, nelle quali fatti e persone campeggiano sullo sfondo della storia palpitante d'Italia.

Ma appunto perchè ovvio, il proposito non è stato attuato in questa forma: il comitato che si è assunto la responsabilità di un'opera così impegnativa deve essersi chiesto a quale scopo si poteva dedicare il vasto lavoro e quale fosse il tema più adatto per una trattazione che, al di là del fatto contingente della giusta celebrazione della fortuna di questo Istituto (testimoniata dagli sviluppi della sua storia particolare) potesse resistere al tempo offrendo, quasi in un atto di gratitudine, a Novara e al suo territorio una testimonianza concreta di cultura viva.

Furono scelti collaboratori tra coloro che più a fondo si erano occupati dei vari aspetti della storia e della vita del Novarese o, più genericamente, dell'ambiente lombardo, lasciando loro la maggiore libertà di stesura: sicchè ne è risultata una trattazione da ogni punto di vista esauriente e del maggiore interesse.

Prima della comparsa di questo libro ben raramente s'erano viste raccolte e studiate tante testimonianze di cultura e di civiltà attorno ad una sola regione, con tanta vastità di materiale, spesso pazientemente ricavato da biblioteche ed archivi, o s'era avuto modo di esplorare e valorizzare il campo artistico dalle origini ai tempi attuali con tanta efficacia di analisi, senza perdere, d'altra parte, la prospettiva dei valori nè confondere il semplice documento utile alla storia con l'opera d'arte che lo trascende nel suo significato estetico.

La storia, le arti, la letteratura, la musica, l'economia, l'assistenza e la carità sociale hanno, in questo esemplare volume, il loro pieno sviluppo sicchè al termine delle foltissime pagine, ciò che ci balza innanzi agli occhi è la storia stessa di Novara e del suo territorio, nelle plastica evidenza della sua fisionomia particolare, nell'articolazione delle varie forme e nell'intrecciarsi talvolta palpitante dei fatti storici e delle energie produttrici.

La scelta dei collaboratori è stata quanto mai felice e basta ricordarne i nomi per intendere il valore del contributo che ciascuno di loro ha potuto apportare al vasto e profondo lavoro: Francesco Cognasso ha tessuto la storia di Novara dalle origini: la sua trattazione, di grande respiro e tuttavia documentata acuta e originale costituisce l'ideale struttura dell'opera; Mario Bonfantini ci ha dato, della regione, un caratteristico ritratto: il suo capitolo si intitola, «Ritratto del Novarese» e la regione vi appare come in certe pagine di prosa carducciana, nell'aspetto concreto e plastico d'una persona vivente della quale l'amore dello scrittore riveli anche meno note bellezze.

Luigi Fassò rievocatore di ambienti e personaggi, riassume in pagine efficaci i tratti dei letterati del Novarese e quelli dei musicisti, mentre Costantino Baroni, l'infaticabile direttore delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano, il fervido studioso d'arte al quale si debbono ricerche e saggi di prim'ordine, si è assunto il compito di esporre lo sviluppo dell'arte in Novara e nella regione: illustrato riccamente anche con materiale sconosciuto, commentato dalle belle tavole intercalate nel testo, il suo ampio e approfondito capitolo è una trattazione quanto mai attenta e originale di storia e di critica d'arte dalla quale si ricavano con chiarezza ricche testimonianze architettoniche, pittoriche e plastiche che talvolta raggiungono il livello del capolavoro, ma che sempre dimostrano una singolare vitalità e una naturale esigenza espressiva fino a culminare con le festose e sorprendenti figurazioni di Gaudenzio Ferrari.

Aldo Maddalena e Libero Lenti hanno trattato dell'economia nel Novarese ed è naturalmente in questo capitolo, di interesse più diretto, che si accentra la storia delle varie economie relative alla regione e quella delle realizzazioni compiute, attraverso i tempi, dalle istituzioni finanziarie. Sergio Martinelli, invece, ha tracciato un interessante profilo storico della carità e della assistenza nel Novarese.

La spina dorsale del grandioso lavoro è data dalla visione storica dei fatti così come si sono succeduti nei vari aspetti della civiltà, ed è per questo che la parte dovuta alla penna di Francesco Cognasso ha maggiore sviluppo e più vasto impianto. Essa ci accompagna dalle «prime luci» della civiltà umana fino alla Novara del 1849 e alla sua posizione nell'Italia unita, attraverso le fasi più salienti della storia così come si è svolta nell'importantissima regione e nei suoi rapporti con la storia in generale.

Dalle tribù celtiche divise in «pagi» e dalla conquista romana si passa a trattare della difficile questione del tempo in cui Novara fu cristianizzata il che, se ci si deve servire della lettera di Eusebio del 356, sarebbe avvenuto dopo Costantino. L'età dei primi secoli del Cristianesimo fu fiorente e significativa: attorno a San Gaudenzio si intrecciano leggende e fatti storici che ne determinano la figura. Anche i monumenti sono una testimonianza della ricchezza della storia novarese dell'alto medioevo: l'uso di adoperare i dittici consolari d'avorio per annotazioni posteriori ci ha conservato preziose testimonianze; più tardi, ecco il «Catalogo dei vescovi di Novara» (del secolo XII), nel Duomo della città, stabilire dei dati cronologici importanti. A questi seguono i numerosi diplomi e documenti dell'archivio storico di Novara che l'illustre autore studia in rapporto allo svolgersi della storia: si veda, per esempio, il diploma di Federico Barbarossa a favore del vescovo di Novara.

Con la lega lombarda, il cui atto, del 1175, (nell'archivio di Stato di Milano), reca il nome del rappresentante di Novara, il carattere della regione si definisce storicamente con maggiore efficacia: il Comune esalta nelle nuove forme l'autonomia del popolo che vive attorno alla Cattedrale e al «Broletto» con la sua vita di commerci, i suoi rapporti con i vicini.

La creazione dello stato visconteo e le vicende che condussero al potere Giangaleazzo Visconti e Ludovico il Moro hanno vivace risalto sullo sfondo della politica italiana ed europea, mentre l'avventa della controriforma con le sue istituzioni e la narrazione del dominio spagnolo, ci accompagnano fino al capitolo suggestivo che si intitola «Sotto la Croce dei Savoia».

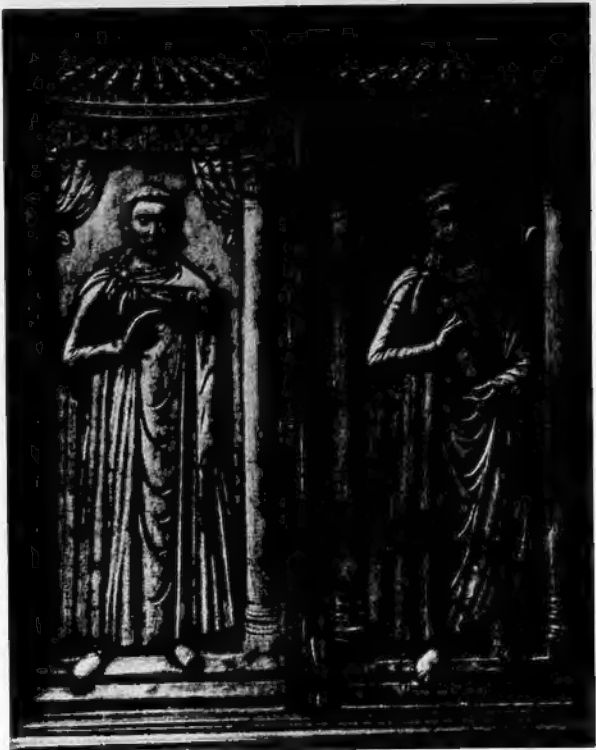
Come s'è detto, con le date memorande del 1821 e del 1849 si giunge alla conclusione di questo profondo e originale studio che costituisce una vera, moderna, storia di Novara; essa illumina sui fatti e circostanze che non sono limitati all'interesse della città e della regione, ma investono in pieno la storia in senso assoluto.

Di pari passo, con sviluppo acutamente critico che talvolta si propone le questioni in modo dialettico, Costantino Baroni ha tracciato il suo capitolo sull'arte che prende le mosse non dall'archeologia, trattata all'inizio della parte redatta dal Cognasso, ma dai primi monumenti cristiani, giungendo a confermare, col Verzone, la prima costruzione della Cattedrale nella seconda metà del IV secolo. Giustamente l'autore insiste sull'importanza delle chiese romaniche nel Novarese; l'architettura del Medio Evo specialmente tra il 1000 e il 1200, presenta caratteri di originalità stilistica e autonomia di gusto: la importanza della Cattedrale romanica di Novara e del San Giulio d'Orta è dovuta, appunto, al livello della coscienza architettonica in tutta la regione che nella scultura si pone subito in rapporto con il movimento antelamico e genericamente lombardo, piegandolo ad effetti originali; favoloso è il tono apocalittico dei rilievi di San Giulio d'Orta e sembra determinare ciò che sarà il carattere fantasioso e spesso pittoresco dell'arte anche più tarda.

Continua a pag. 4.

Valerio Mariani

(1) NOVARA E IL SUO TERRITORIO - *Banca Popolare di Novara*, 1952. Con 1036 pagine di testo, 60 tavole a colori fuori testo e numerosissime illustrazioni nel testo, una Bibliografia storica novarese e copiosi indici. Stampa eseguita dalle Officine dell'Istituto Geografico De Agostini di Novara.

NOVARA - Gaudenzio Ferrari - Sposalizio di Santa Caterina (Duomo) *Foto Alinari*

NOVARA - Duomo - Dittico Consolare (sec. V) *Foto Alinari*

"ANIMALI SACRI E PROFANI" DI GIANNA MANZINI

L'Autrice di quel singolare e bellissimo romanzo che s'intitola *Lettere all'editore* (che Emilio Cecchi altamente lodò: «questo romanzo rappresenta tecnicamente un assunto non solamente unico rispetto a ciò che fu fatto da noi, ma anche fuori d'Italia resta quasi senza confronti») ci offre ora una galleria di «animali» («*Animali sacri e profani*», Roma, ed. Casini).

Il titolo incuriosisce: «sacri e profani», quegli animali della Manzini: di «sacro», in essi, non c'è soltanto il ricordo d'un simbolo, c'è l'innocenza, il mistero («Forse è l'innocenza che adesso mi commuove e mi rapisce; un barlume superstite dell'antico Giardino»); per essere «profani» basta loro aver accettato di vivere in mezzo a noi.

Se la Manzini avverte il «fulmineo delirio» d'una lucertola («dietro di lei, il silenzio e uno spazio che si muta in labirinto»); se un serpente l'avverte di «una attività remotissima, forse intrecciata a quella degli altri»; se alcuni animali girano attorno a lei con «fili invisibili», e raggiano «matematiche distanze»: — sentiamo una certa aura di Cecchi: la sua «magia»: sentiamo lo straordinario animalista Cecchi.

Da questa premessa si avverte che la Manzini non è una scrittrice facile; non è una delle solite descrittrici naturalistiche; non usa nei suoi «racconti» le facili allusioni di certi «realisti» dell'ultima ora (che credono col loro fragili «particolari» di aprire vie nuove...).

Animali *sacri e profani*. Gli «animali» sono uno dei temi più cari alla Manzini («Qualsiasi notizia che si riferisce ad animali mi rapisce»): «vi sono temi sui quali insisto o per il gusto d'esser fedele a un'amorosa elezione, o per pigrizia, o magari per gratitudine, dato che ad essi riman sempre legata l'ebbrezza d'una piccola scoperta, sia pure dovuta soltanto a uno scarto, che fu casualmente rivelatrice di rapporti nuovi o di visuali insospettate. Arrivare a una simile chiarificazione, mettendo tutto per iscritto, che atto di coraggio sarebbe!».

Animali: «oggetti che si ostinano a far parte del *suo* panorama: «un regno» («Non si può passarsela d'un regno»). Oggetti che «possono diventare responsabili d'un accento poetico o di una catena d'allusioni», «Ogni animale è una forma e un significato splendidamente raggiunto. Ed io penso che i loro visi siano così ben modellati dal di dentro, a causa delle parole cui hanno inutilmente anelato: tanti segreti mantenuti, tanti ragionamenti mai articolati. E' nell'intensità della loro espressione che ognuno di noi trova uno speciale silenzio, uno speciale spazio: quello che rese sacro il gatto, o la tigre, o il serpente, o il pavone». Parole preziose e rivelatrici che potrebbero servire benissimo a introdurre alla lettura di questo intelligente e denso «bestiario».

Una scrittura intensa, mai inerte, carica, ripetiamo, di allusioni. E sono queste «allusioni» che formano lo stile particolare di Gianna Manzini. Leggendo attentamente le pagine di questa scrittrice pistoiese ci avvediamo del peso che ha lo «stile» sul destino (validità e durata) d'una scrittura.

Non è, questa, una lettura «commerciale»: sono pagine che hanno spesso il respiro d'un poema, non l'alito brevissimo del bozzetto. Lettura, qualche volta, non «facile». Ma, in compenso, quali soddisfazioni dà al degno lettore. (Anche la poesia non è mai una lettura corrente, facile...). Quel suo dialogare che raggiunge a volte insolite altezze; quella sua acuta psicologia; quelle sue misteriose presenze; quelle parole che si fanno coro, orchestra, musica (una musica a volte irreale, cioè metafisica) danno, a chi sa cogliere tutto questo vento di poesia, una grande indicibile soddisfazione. Nei libri della Manzini avvertiamo, sempre, la presenza della Poesia (e il mondo, dopo, pare «più vasto e più segreto»). Ricordiamo lo stupendo inizio de *La melagrana* nel già ricordato romanzo *Lettere all'Editore*: è una notte che a noi viene con misteriosa modulazione quasi rilkiana: «In autunno all'ora di notte chi rimane in casa non sa che fare: perchè la sera, aggravandosi d'attimo in attimo, s'appoggia ai vetri e chiede d'esser soccorsa».

*

C'era un periodo nella prima Manzini: un aggrovigliamento sintattico che a volte pregiudicava la chiarezza della pagina; ora — e questi *Animali* lo confermano — la sua pagina, anche nelle sue poetiche vibrazioni metafisiche, si è illimpidita (che è sempre una vittoria dello stile): non abbiamo mai creduto alla «magia» di certi oscuri arabeschi. Ciò che fa la grandezza di Cecchi — anche quando sviluppa vertiginosamente certe traiettorie metafisiche — è quella sua musicalissima grazia, che è la vibrazione segreta d'una chiarezza conquistata con lungo amorosissimo lavoro. Si pensi all'incerto, approssimativo Cecchi della *Voce*...

Questi *Animali* sono veramente una bella, interessante, poetica lettura. Colma di echi: la musica di uno stile peritissimo. Cavalli, vacche, pesci, uccelli («uccelli che son soltanto colore e respiro librati»), un falco (con l'allegra Zelinda che luminosamente apre il racconto: Zelinda montanina ch'era «d'un paese chiaro sotto anelli di cielo, misurato dal volo lento dei falchi»), un gufo reale, serpenti (i pitoni: «grosse matasse che covano una noia appassionata, un lusso contemplativo...»), una trota («Con due foglie di castagno bagnate coprii la bestia che dovette avere il senso d'una proda vicina, perchè boccheggiò come se inghiottisse speranza, calma...»), un bruco («un bruco mascherato, con segni minutissimi di celeste, di viola, di verde e anche d'un minio fresco che a toccarlo si stamperebbe sulle dita, quasi gemmato da punzecchiature d'ago sopra gli anelli d'una seta ora dorata ora color paglia, commossa nel variare come certe chiome ondate appena»), un cane, galli, pecore, bovi, porcellini (con una bellissima descrizione [modulazione] dell'inverno, quella particolare luce, quando è più serena, dell'inverno: «diventano belle le biciclette e i cancelli»), una cetonia, capponi, gatti, ostriche (con un grande respiro di acque: «gli alberi lungo gli argini, ora mossi, sembravano più chiari, cembali luminosi delle foglie»)...: pagine dense di poesia, interessanti per una partecipazione affettuosa e profonda al mistero della vita.

Carlo Martini

DI PINO - FIUMI
GARSIA - GIUDICI

VETRINETTA

JEANS - MANACORDA
MUSA - SALVINI

GUIDO MANACORDA, *Comunismo e Cattolicesimo*. Milano, Garzanti.

Per sigillare il secondo giubileo della sua attività di scrittore e di studioso, Guido Manacorda confessa, presentando questo volume, che avrebbe preferito farlo con opera più vasta e organica, con la seconda parte, cioè, di quelle *Cose Supreme* cui attende da tanti anni. Non essendo tale opera compiuta, il Manacorda, con questo volume, dedicato ai martiri della « Chiesa del silenzio » e 50° della sua attività di scrittore, ha voluto portare un contributo di chiarificazione sul conflitto aperto tra Oriente e Occidente, tra Comunismo e Cattolicesimo. E' una raccolta di scritti, in gran parte, già apparsi sulla stampa quotidiana, una miscellanea nella quale egli raccoglie la sua ultima e più matura parola su un argomento del quale si è occupato, oltre che in una opera molto nota e fortunata (*Il Bolscevismo*, Firenze, Sansoni), in numerosi saggi e articoli.

Il volume si inizia con cinque « puntesecche »; agili, netti disegni degli artefici del Comunismo, da Marx a Stalin. La seconda parte è costituita da una sintesi e critica del marxismo, cui seguono la rapida esposizione del pensiero sociale cristiano attraverso venti secoli, ed estratti delle grandi Encicliche e dei Messaggi sociali da Pio IX a Pio XII. Il resto del volume raccoglie parecchi saggi polemici su scrittori cattolici e, infine, un'appendice di scritti suoi e di altri pensatori cattolici, di particolare rilevanza, sui problemi religiosi e sociali.

La posizione del Manacorda è dichiaratamente e nettamente cattolica. Egli non indulge al morbidismo di coscienza, all'irenismo sociale e culturale dei cattolici d'« avanguardia » o « progressisti »; e molte pagine sono indirizzate a segnalare e condannare le indulgenze e deviazioni di troppi eleganti giocolieri che, poco seriamente e poco lealmente, « amano fregiarsi con la stessa dilettantesca disinvoltura della Croce di Cristo e della falce e martello dei Soviety »; atteggiamenti e posizioni contro le quali il mondo cattolico è stato messo in guardia dalla « Humani generis ». Egli non è entusiasta neppure di alcune tesi del Maritain, e di altri scrittori che ne seguono le idee, nel dominio politico sociale; e, apertamente, condanna quanti presi da esasperato entusiasmo per il regno terreno dimenticano troppo il regno celeste; egli trova, ad esempio, il cattolicesimo di Mauriac « pieno di ombre e di scorie ». Fra le idolatrie del nostro tempo il Manacorda giudica che non si faccia la debita attenzione alla « idolatria del povero », contraffazione e antitesi del vero amore per il povero.

La sua posizione cattolica è la condanna di ogni forma di eclettismo, di sincretismo, di pseudomisticismo e di ogni anarchismo teologico così facilmente riconoscibile in alcuni dei più celebrati romanzi francesi di autori che si vantano di essere cattolici.

La lunga e diretta esperienza di uomini e di cose, le innumerevoli letture e meditazioni di quest'uomo esercitato nelle più severe indagini, la sua controllata e sicura dottrina cattolica fanno di questo volume una preziosa guida, per chi ami serenamente giudicare e comprendere le responsabilità e i doveri, nell'ora presente, degli scrittori e degli uomini di azione che vogliono essere realmente cattolici.

ELIGIO PUCCI

•

GUIDO DI PINO, *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*. Firenze, La Nuova Italia.

Avevamo avuto recente occasione di apprezzare la serietà di preparazione e la finezza di sensibilità e di penetrazione critica di questo studioso — allievo di Momigliano e ora docente presso l'Università di Firenze — in un bel saggio dantesco, originalmente impostato e acutamente sviluppato, *La figurazione della luce della « Divina Commedia »*; ecco ora il Di Pino riproporsi all'attenzione dei lettori con un nuovo libro, costituito da una serie di indagini sulla letteratura italiana, apparse su quotidiani o periodici in questi ultimi dieci anni. Volume di carattere « miscellaneo » dunque — questi studi di versi risultano per proporzioni e impegno — ma dove pure è agevole riconoscere il senso unitario del metodo, del criterio storico-estetico cui l'A., con felice equilibrio, si adegua nella sua ricerca. La quale si rivela esemplarmente spoglia di qualsiasi esteriore ambizione culturalistica ed erudita (la preparazione storico-critica, la « letteratura » sull'argomento vengono riassorbite all'interno di un discorso agilmente sobrio e personale, le «citazioni» di altri contributi qui non hanno quasi ragion d'essere): al critico interessa penetrare per vie proprie, al di fuori di qualsiasi suggestione e coartazione metodologica, nel mondo degli autori e delle opere da esso studiate: ed anche gli scritti più brevi, destinati magari ad apparire come « elzeviri » sulla terza pagina di un giornale, sono caratterizzati da questo sapore di personale « contributo », maturato su una non superficiale esperienza del fenomeno letterario nella sola complessa problematica. Si leggano, per es. le pagine su *Le rime « nuove » di Dante e del Petrarca* o le *Considerazioni goldoniane* o la densa e persuasiva nota su l'*Intento stilistico del Giusti*. All'ampiezza ed organicità di un vero e proprio saggio si allargano alcuni dati studi dal *Berchet poeta dell'esule* a *La poesia di Guido Gozzano*): notevole su tutti quello dedicato al complesso e articolato problema della formazione del linguaggio tragico dell'Alfieri, nel quale non è sfuggita al critico l'urgenza di ripercorrere il delicato processo della elaborazione del « mezzo » espressivo, della tecnica poetica, in rapporto al maturarsi e all'evolversi delle idee-madri su cui il teatro alfieriano si fonda.

ALBERTO FRATTINI

•

ENZO GIUDICI, *Influssi italiani nel « Débat » di Louise Labé*. Edizioni Porfiri per gli Scrittori e gli Artisti del Babuino in Roma.

Con una solida preparazione critica sull'argomento il Giudici affronta, in questo ampio ma denso e ben costruito saggio, il problema dei rapporti tra la spiritualità e la cultura italiana e la genesi del *Débat de Folie e d'Amour* di Louise Labé (1526-1566), « la plus passionée et la plus grande parmi les Françaises qui se soient pleinement données à la poèsie » (Marcel Arland). Il presente lavoro ed un altro saggio precedentemente apparso su *Louise Labé e Pietro Bembo* (Roma, 1952), di cui quest'ultimo non è che lo sviluppo e l'integrazione, debbono considerarsi come frammenti, « capitoli » di un opera più ampia alla quale l'autore attende da anni (ma ancora inedita) su tutta la cosidetta *Ecole lyonnaise*, della quale fanno parte, oltre a Louise Labé, Maurice Scève, Pernette du Guillet ed altri. (non molto finora da parte della critica italiana si è lavorato in questo campo.

Tenendo presenti i principali contributi sull'argomento, italiani e stranieri, il Giudici ha approfondito e puntualizzato in questa indagine i rapporti fra il *Débat* di Louise e « i tre autori italiani che, in ordine ascendente, si ritrovano al fondo dell'esperienza letteraria » della Labé: il Boccaccio della *Fiammetta*, il Castiglione con il suo *Cortegiano* e il Bembo degli *Asolani*: « Il monologo psicologico ed appassionato dell'uno e la trattatistica dialogata, elevata a sintesi d'arte, degli altri due, contribuiscono allo sfondo su cui si muove l'agilissima disputa di Loise. Nell'avventura e nel dibattito degli dei c'è infatti l'eco degli incidenti di questo mondo, degli amori terreni, dei conversari mondani (salottieri o cam[illegible]) quel mondo insomma di cui il Boccaccio, il Bembo, il Castiglione erano maestri ». Nè lo studioso trascura, a conclusione, di precisare i caratteri e i limiti degli influssi che i tre scrittori italiani poterono esercitare, agendo dall'interno, come cultura assimilata, sull'ideazione e la elaborazione del *Débat* della *Belle cordière*: « i richiami al Boccaccio, al Castiglione, al Bembo non vanno considerati come fonti, ma come somiglianze e analogie; non sono, classicamente, delle esplicite reminiscenze, ma, modernamente, il segno e il grado con cui un artista si incontra con l'altro, cioè la continuità e l'universalità in cui ogni opera di poesia si confonde e si affratella con le altre opere ».

ALBERTO FRATTINI

•

ROBERTO SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'Arte*. Vol. II. Firenze, La Nuova Italia.

Si è data in questa pagina notizia della pubblicazione del primo volume. Eccoci oggi al secondo, forse anche più sottilmente elaborato, e non meno trascendente la finalità scolastica originaria. Eccellente mezzo di studio liceale ed universitario, quest'opera si manifesta ricca di ripensamenti e di inquadrature che niente hanno in comune con le affrettate compilazioni scolastiche. Non ci riferiamo ad alcunchè di singolare o di brillante che, anzi, stonerebbe in libri del genere, ma allo sforzo sintetico della visione, e alla prospettiva storico-estetica rigorosa e conseguente che già osservammo a proposito del primo volume.

Questi *Lineamenti* riguardano il periodo comprendente i secc. XIII-XV, e il trapasso dall'età gotica a quella rinascimentale. Il Salvini si domanda in che cosa consista quell'affinità « spirituale che giustifica la comprensione sotto l'unico termine *gotico* di tante espressioni diverse, e lontane talvolta nel tempo come nello spazio. Potrebbe, un Salvini contentarsi della risposta, che l'arte romanica fosse essenzialmente *plastica*, quella gotica *linearistica*? Piace non vederlo irretito e pago di asserzioni formali: « ... di fronte al senso di un'umanità oppressa da forze superiori, sperduta in un mondo che la trascende e la sovrasta, va sorgendo il senso di un rapporto dialettico tra il mondo fisico e il mondo spirituale, tra l'uomo e Dio ». Non c'è gran novità in questa proposizione, tranne il colore e l'allusione di un «rapporto dialettico» che piace all'epoca nostra. Nuovo è, invece, il rigore con cui, pagina dopo pagina, sono dimostrate, e non più soltanto intuite, opinioni come le seguenti:

«Sorge insomma l'arte del periodo gotico, nell'infinita varietà delle sue manifestazioni, da un ordine di emozioni che hanno la loro radice in una visione del mondo ancora trascendente e medioevale, nella quale tuttavia l'uomo ed il mondo non sono più quantità trascurabili nel gran mare dell'essere, ma vanno assumendo un posto preciso nell'organismo dell'universo ». E ognun vede, come, con siffatta proposizione, il Rinascimento nasca dall'interno del gotico, invece che, come improvvisa e antitetica germinazione, dal caos e dallo stacelo.

« Gioverà ricordare del resto che il gotico è, nella storia del pensiero, il periodo della Scolastica di Tommaso d'Aquino e della Mistica di Bonaventura da Bagnoregio: che sono due modi per introdurre l'uomo e il mondo nel sistema della filosofia trascendente del cristianesimo. E' in questo tempo che si torna al principio aristotelico dell'unione inscindibile di materia e di forma contro la teoria platonica del distacco fra la realtà e l'idea ». Le citazioni sono state da noi scelte per garantire che non si tratta di un di quei testi suggeriti da estetici furori, che lasciano la coscienza vuota, e l'immaginazione punteggiata d'esclamativi.

W. L.

•

JAMES JEANS, *Attraverso lo spazio e il tempo*, a cura di L. Gialanella. Firenze, Sansoni.

Sir James Jeans è, insieme con Einstein e con Eddington, uno dei « Tre grandi » della cosmologia della nostra epoca. E se l'Eddington fu chiamato « l'Archimede dei tempi moderni », non è ingiusto attribuire al Jeans il titolo di « nuovo Lucrezio » assegnatogli recentemente da un critico illustre e autorevolmente provveduto. Infatti il compianto astronomo e fisico inglese accoppia mirabilmente le non troppo comuni doti di sagace ricercatore e di vivace ed efficacissimo espositore, sì che i suoi numerosi libri di ampia e profonda divulgazione scientifica finiscono per estendere ad un ben più vasto pubblico la sua scienza e il suo pensiero.

Il volume *Attraverso lo spazio e il tempo*, pubblicato in queste settimane da Sansoni in edizione italiana, raccoglie un famoso corso di conferenze tenuto negli anni scorsi dall'Jeans alla « Roal Institution » di Londra, e delle conferenze conserva lo stile e il carattere semplice e suggestivo. Adatto — secondo le abitudini della Royal Institution — « ad un uditorio avido di sapere ed incline alla critica, comprendente, per quanto si riferisce all'età, individui da otto a ottant'anni, e per quanto concerne le cognizioni scientifiche, sia fanciulli che professori di università, nonchè venerandi membri della Società Reale, ciascuno dei quali è desideroso di udire qualche cosa di interessante ».

Il lettore è condotto ad intraprendere un viaggio immaginario attraverso lo spazio e il tempo, viaggio nel quale la nostra Terra appare non dissimile dal più minuto dei corpuscoli svelato da un fascio di raggi solari, l'intera storia dell'umanità si trova ad essere ridotta ad un semplice scatto di orologio, e la vita di un uomo a qualche cosa meno di un batter d'occhi. Similmente l'universo cosmico vi si presenta come un immenso spazio di inconcepibile estensione e di terrificante desolazione, solo a rari intervalli redento dal vuoto assoluto da particelle di fredda materia inanimata, e a intervalli ancora più rari da quelle vivide sfere di materia incandescente che noi chiamiamo stelle.

Nel viaggio, poi, « attraverso il tempo », la rappresentazione dell'attimo fuggente, estesa ad una specie di film, ci mostra non solo il presente ma anche il passato e il futuro dell'universo. Ci mostra un minuscolo granello di sabbia — il nostro Sole — che, frantumandosi, ha dato vita ad una famiglia di pianeti, tra cui la Terra, che da globo incandescente si trasforma progressivamente, sino a costituire un ambiente adatto alla vita delle piante, degli animali e poi, infine, dell'uomo.

Il libro è estremamente fresco e interessante; l'edizione italiana è stata curata da Lucio Gialanella, che — in pur sobrie note — ne ha anche fatto un completo e sicuro aggiornamento scientifico, resosi necessario per l'eccezionale e continuo progresso che l'astronomia — al seguito della fisica — ha compiuto e va compiendo in questi ultimi anni.

ASTRONOMUS

•

LIONELLO FIUMI, *Sul cuore, l'ombra*. Firenze, Marzocco.

In questi ultimi anni Lionello Fiumi ha dedicato la sua attività di poeta ai temi amorosi. Memoria dei giorni (i migliori! ora: « questo andare stanco ») che furono felici o inquieti di lusinghe e d'abbandoni per la presenza, nella cronaca della vita, di una donna. In questo volume il poeta veronese raccoglie, oltre a molte liriche inedite, quanto di meglio è andato via via componendo intorno al tema umanissimo e immortale dell'Amore. Una scrittura affettuosa, a volte ritardata da curiose lentezze sintattiche che direi « dialettali ». E certe scorciature dei ritmi (l'« ermetismo » non è passato invano per nessuno...) a volte sono felici, a volte si risolvono in versi che approdano un po' strani alla conchiglia del nostro orecchio. E qualche volta il dettato è un poco oscuro: aggrovigliato, anche quando si sarebbe desiderato una più limpida risoluzione di impasti e di musiche. Ma il libro, nel suo complesso, è umano, sincero. Sentiamo che il poeta ha veramente sentito le crisi via via cantate in questo suo poetico itinerario d'«amore ». Sentiamo, qua e là, nei momenti più felici, i trasalimenti del suo cuore (il cuore che non invecchia!), vediamo l'*ombra* che minaccia ormai il suo cuore. Insomma, Fiumi non ha barato al « gioco ». Ha usato una « parola » sua.

Leggiamo. *Maggiore Arsura*: « Nostro cilizio cotidiano: due — Cuori che battere l'uno nell'altro — Vorrebbero ed a forza scissi, l'uno — Dall'altro, sono. — Aria — Grata di rosei lumi e tremolii — Di foglie, ma per noi supplizio poi — Che sei lo spazio! — O forse, no. Alimento propizio, — Questo corroderci che noi preserva — Dalla nemica sazietà; — Questo, che illanguidisce, desiderio — Di parlare dolce. — Questa alle mani fame di carezze, — Questa, che nostre labbra — Asciuga, sete d'avventarsi bacio: — Uno struggersi che rinfuoca amore. — Dalla maggiore arsura dei sermenti — Impeto trae la fiamma; crepitando — Vieppiù di vampa ». — *Potere del sonno*: « Sonno, e perchè t'invoco a mani giunte? — Non pel riposo onde alle membra stanche — Un rinascere d'alba infondi. — Attendo te per il più tristo e cieco — Tuo potere: questo sommerge [illegible] — Di nostra vita in morte. — Io son l'arso di rivedere un volto — Caro. E tu, pietoso, — Sia pure a tal prezzo di morte, o Sonno, — Tu solo il folle sconfortato aiuti — A sgretolare il tempo dell'attesa».

L'ultima parte del libro — *Un crepuscolo attende* — raccoglie liriche penose e dense: forse le migliori della raccolta. Ecco i suoi estremi versi: « Fra ombre, ancora io sono qui. Superstite — Ai giorni; provvisorio — Relitto che resiste alla fiamma. — Ma un crepuscolo attendo che alla foce — Sconfinata dei giorni ormai perduti — Anche me, e per sempre; — Anche me, anche me travolgerà ». Il fatale secondo volto dell'Amore, è sempre, il pensiero della Morte. Da uno spazio finito a uno spazio infinito.

E. M.

•

AUGUSTO GARSIA, *Fontana*. Milano, La Pace.

Dopo parecchi anni di silenzio, la voce poetica di Augusto Garsia si fa ancora udire in questa raccolta, « Fontana », che si divide in vari momenti, i quali, naturalmente, corrispondono alle diverse fasi spirituali per cui l'autore è trascorso. Così abbiamo « L'assillo », « I giorni », « Carcere », « Rinuncia », « Inerte sorriso », «Intermezzo sereno », « Forse », « Stanca dolcezza », « Visioni », « Gli spazi », « L'anima e le cose »: un prisma che viene organizzato attorno ad un perno unico, che è il compesso d'idealità e d'arte dell'autore stesso. Il quale ci trasporta in lande di sogno, tra melodie dolci, espresse attraverso, ancora, il culto della tradizione, ma con finalità del tutto moderne; e, qualche volta, non si trattiene nemmeno dall'additarci un verismo che tanta — almeno sembra a noi — ad affiancarsi alla mobilità ansiosa, alla trasparenza vellicante, a tutto il senso di rascesa, che accennano, in qualità di note predominanti, man mano procede la nostra lettura.

Ma si tratta di brevi indugi, e quindi subito il poeta riprende il cammino verso l'erta luminosa che l'attende, ond'è che, giustamente, egli può dare ad impresa del suo lavoro l'arcisima « Nella fonte il cielo bere ».

Cantilene dell'aspettazione e della certezza, idilli e trepidazioni, sconcerti e miraggi fascinosi, invocazioni e offerte, mattine di primavere e bianche ore invernali, campagne solitarie e vette meravigliose, incanti di visi femminili nel presente e ricordi nostalgici di amori svaniti: ecco la contenenza del libro lirico del Garsia. Cui si deve aggiungere, come s'è accennato, il contrappunto, dapprima a intermittenza ma che poi, verso l'epilogo, si fa deciso e palpitante, dell'evasione dal carcere di quaggiù per conquistare atmosfere sideree, dove anime e cose, cioè la vita, si trasfigurano nell'accostarsi al Mistero.

ARMANDO ZAMBONI

•

GILDA MUSA, *Il porto quieto*. Milano, Schwarz.

La giovane scrittrice Gilda Musa, già nota per la traduzione, in versi italiani, di poesie greche e inglesi moderne, raccolte in un esile volumetto, che uscì alcuni anni fa con la prefazione del compianto Vincenzo Errante, per la sua appassionata attività letteraria e per essere stata segnalata in parecchi dei maggiori premi di poesia di questi ultimi anni, ci dà ora, con questo *Porto quieto*, la misura di una vena poetica autentica e sincera.

Le poesie che compongono la breve raccolta, frutto di un attenta e puntuale scelta dalla produzione poetica degli anni 1950-52, nascono da una stessa ispirazione, che si forma e si svolge attorno ad un preciso e limpido sentimento amoroso. Non vi è alcun limite individuale, alcuna occasionalità in questo sentimento, che vive e palpita nelle poesie della Musa senza puntualizzazione di motivi, di luoghi, di tempo, di nomi, senza riferimenti oggettivi, nell'aspirazione dell'Autrice di arrivare ad un significato più alto, in un esatto rapporto umano con la natura. Questo superamento del fatto individuale è raggiunto solo idealmente, in un'atmosfera rarefatta, quasi astratta, in cui sono annullati i contorni entro un volume più ampio di sensazioni e di toni, ma tutto rimane come sospeso a mezz'aria. Il linguaggio lirico è ancora impreciso, reso fluido, evanescente da un clima dolcissimo di analogie, di similitudini che spezzano l'unità della visione in tante immagini (alcune, per altro, belle e appropriate), che restano isolate e staccate dall'insieme della composizione. Si oda: « *Io sto davanti a te come corolla / che si curva pesante sullo stelo, / come l'alga piegata sotto l'onda, / come canna tremante sotto il vento. / Io sto davanti a te come una donna / che abbassa il volto / sotto lo sguardo amato* » (*Pudore*).

Questa mancanza di unità espressiva, questo abbandono, questi analogismi troppo insistiti, sono i punti incerti nella poesia della Musa, la quale, però conosce momenti di maggior equilibrio, di più sicura misura espressiva.

La voce trova allora il tono esatto e il discorso lirico si svolge attorno alle parole, scelte sempre con proprietà, che, se pure si richiamano ancora a significati e a sensi analogici, scorrono con freschezza di suoni e luminosità di colori, raggiungendo il respiro alto del canto. Citiamo, soprattutto, *Risveglio* e *Dedizione*, riportando i limpidi e musicali versi della prima:

« *Dai chiusi vetri il sole grida / sulla voce del gallo. / Svegliarmi qui, risalutare il giorno / che irrompe, e abbatte le muraglie / della notte, fiume / che straripa dall'argine / nelle campagne. / Era dolce nel buio aprire gli occhi / e vedere la notte: girava lenta / alta reggendo / le sue stelle. / Io giacevo nel buio. Ed io soltanto / esistevo, e il mio colloquio / muto col tempo* ».

ENOTRIO MASTROLONARDO

IL DOPOGUERRA

DEL FILM AMERICANO

L'arte del film, quale si presentò negli U.S.A. fin dalla prima storia raccontata da Edwin S. Porter, è giunta pressapoco alla parola fine. Dopo le grandi esperienze di D. W. Griffith, di Chaplin, di Stroheim, dopo che King Vidor e John Ford, William Wellmann e Howard Hawks, Lubitsch e von Sternberg, Mamoulian e Frank Capra, Lewis Milestone ed Henry Hathaway, tentarono di tracciare la cronaca della vita del loro paese, si è avuto, durante la guerra e soprattutto nell'immediato dopoguerra un tentativo generale di sottoporre, sotto l'urgenza e il peso degli avvenimenti, tutta la struttura sociale a giudizio (se non a un vero e proprio processo: troppi ostacoli già si profilavano). Sono di allora i migliori sviluppi della nuova generazione, che, come vedremo, in breve si inaridirono.

Diede il segnale «Citizen Kane» di Orson Welles. A distanza di tempo e di luogo il film perde molto della sua aggressività, ed appare in esso più forte il sincretismo addossato su di un precedente mondo figurativo dell'immagine filmica, di quanto non lo fosse il diretto ispirarsi alla realtà presa in esame, al personaggio-eroe attraverso di cui si vuol giudicare una società che si pone come ideale il giungere ad emulare un simile mito. Tuttavia costituiva un atteggiamento indicativo, era la tendenza su cui doveva indirizzarsi tutta la nuova produzione: e in esso non vi sono mezzi termini nell'opinione e nella forma con cui la si esprime, nell'indagine sociologica e nel suo equivalente emozionale e spettacolare. L'opera è pura. Nella scia di questo indirizzo (ed evidentemente di quelle speranze che accompagnano sempre tanto la fine della guerra, quanto i primi anni di pace in cui tutto sembra dover rinascere a nuova vita) ecco i lavori di Dmytryk e Dassin, Kazan e il rinnovato Hathaway, Wilbur mann e Mark Robson, mentre Bil- Crane e Alfred Werker, Zinnely Wilder prosegue l'opera di Fritz Lang — l'occhio dello straniero, più penetrante forse di nessun altro — e William Wyler propone una maggiore pacatezza e positività, che consente di guardare serenamente in viso alla situazione («The best years of your life») e di studiarne le origini attraverso le caratterizzazioni della Hellmann (particolarmente «The little foxes»).

John Huston ha forse il maggior talento drammatico, che si dirige nelle più diverse direzioni (da «The treasure of Sierra Madre» a «Asphalt Jungle», da «The red bad of courage» a «The maltese falcon») senza tuttavia poter giungere a dare una forma compiuta ed efficente alla sua ispirazione. A parte, e direi in certo senso fuori della mischia, stanno i documentaristi (da Herbert Kline a Pare Lorentz) e gli avanguardisti (da Hans Richter a Maya Doren). Questo slancio iniziale si venne con gli anni sempre più esaurendo ed oggi ha pressochè termine. Il solo Billy Wilder sembra conservare una certa relativa libertà di movimento, dovuta forse, a questo suo, probabilmente involontario, mettersi all'esterno di una situazione per poterla esaminare, ed aiutato in ciò dalla preziosa collaborazione di Charles Brackett.

John Huston, dopo aver dovuto consentire ad un arbitrario montaggio della sua ultima opera, ha portato sullo schermo una biografia di Toulouse-Lautrec. Degli altri, una parte è scivolata nel mestiere — e fra di essi anche Dmytryk, — che pare più di chiunque sembrava voler difendere i propri diritti artistici e ne aveva dato prova girando a Londra «Cristo tra i muratori».

Wyler e Kazan sono riusciti a tenersi su di un piano di dignità, passando al ruolo di interpreti, portando sullo schermo cioè opere di teatro e narrative con quella fedeltà e d'altro canto limitatezza che è richiesta al regista di teatro. E' noto come nella maggior parte dei casi, il regista del film americano non può intervenire nè nella sceneggiatura, nè nel montaggio, quindi sarebbe arbitrario qualificarlo come effettivamente autore del film (ed anche nel nostro discorso, dove si fa cenno a registi minori, lo si fa per convenzione: in verità sarebbe ben più esatto citare contemporaneamente regista, sceneggiatore, produttore; però in Billy Wilder, per esempio, le tre figure spesso si riuniscono in lui e Charles Brackett; William Wyler e John Huston intervengono quasi sempre nelle sceneggiature, e via di seguito).

Tuttavia in questi nuovi film l'autore dello scenario diviene sempre più dominante, come nello spettacolo teatrale, alla sua concezione si sottopongono attori e regista, e non si verifica quella trasfigurazione formale che rende il testo contenuto, e l'interprete il solo capace di trasmettere emozioni e visioni, che si servono del testo, in quanto sono anzitutto sue. In questi film noi vediamo l'illustrazione, spesso abile e penetrante di un'opera teatrale o narrativa, che è quindi il fattore determinante. Griffith s'ispirava a volte a romanzi e a commedie già esistenti: ma ciò che soprattutto diveniva presente sullo schermo, era la sua regia. Era l'autore. Per non dire di Chaplin e di Stroheim che quasi sempre scrivevano e dirigevano i loro soggetti, di Ford e di Vidor, che nel momento della loro migliore espansione potevano ricorrere alle più diverse fonti, ma sempre lasciavano libertà e creatività al loro intento che era quello di narrare le vicende della loro nazione e di darne l'umano, commovente significato.

In pratica quindi la parte che nella larga (ma già non più larghissima) produzione americana di oggi è lasciata alla creazione originale si è andata in questi ultimi anni sempre più restringendo, ed oggi è quasi del tutto scomparsa. Nel migliore dei casi, come abbiamo detto, divulga opere teatrali e letterarie (con prevalenza delle prime, che hanno un diretto ed evidente valore di spettacolo). E' singolare da constatarsi, ma la concorrenza posta dalla televisione — con conseguenze che sono già gravi per l'industria cinematografica — (diminuzione dei film prodotti, chiusura delle sale di proiezione) ha forse portato il colpo decisivo in questo senso. Le case produttrici non hanno avuto alcuna fiducia nella possibilità di controbattere ricorrendo a un netto miglioramento qualitativo dei loro film.

Il loro giudizio nei confronti del pubblico è stato nettamente pessimistico. Si affidano a copioni già consacrati dal successo, ma più che altro hanno creduto e credono di dover ricorrere ai più grossolani specchietti: a quello di intensificare la produzione a colori (senza badare a perfezionarne la tecnica) a quello di escogitare il cinerama (gigantesco schermo semi-circolare) e a quello di mettere in moto gli antichi occhiali stereoscopici (gettando poi sugli schermi europei vecchi film di questo genere e vecchi esperimenti).

E' vero che il film è nato nelle fiere, con Meliès. Ma quale meraviglia costituiva allora! E come oggi invece lasciano indifferenti i trucchi di Hollywood, come danno il senso di un bluff giocato basandosi sulla presunta eccessiva ingenuità dello spettatore! Almeno la televisione trasmette avvenimenti reali, nel loro reale svolgimento, e non c'è che la loro autenticità. Al confronto persino il teatro acquista un sapore di vitalità, perchè i volti sono volti e le voci voci, senza trappole meccaniche.

•

Il solo film che non fosse stato presentato alla mostra di Venezia, e che sia nuovo in questa stagione, meritevole di un cenno critico, è «Vivere insieme», diretto da George Cukor, interpretato da Judy Holiday e Aldo Ray.

Vita, morte e miracoli, del matrimonio vengono esposti dinanzi al giudice femminile di una corte per i divorsi, da marito e moglie, quando l'unione sembra stia per rompersi definitivamente. E naturalmente non si rompe, perchè il matrimonio è cosa santa, e con tutti i suoi inconvenienti, una saggia istituzione che conviene rispettare. L'anima buona di questo film fa sapere alle coppie americane che non bisogna esagerare con il divorzio. Superate le liti e i malumori, le gioie sono sempre maggiori delle sventure, e gli stipendii in fondo danno da vivere.

L'interesse del film non sta certo nella sua struttura e nei suoi propositi, ma nelle mille piccole ed autentiche risorse realistiche che lo animano, e che illuminano da vicino la vita dell'uomo comune americano, rivelandone alcuni aspetti toccanti e inediti. Judy Holliday ed Aldo Ray recitano briosamente, con molto spirito. George Cukor segue con fedeltà il copione e lo traduce in spettacolo con la sua ben nota esperienza. Il vero autore è Garson Kanin, applaudito commediografo («Born yesterday» fu il suo maggiore successo), ed è sua caratteristica una osservazione psicologica abbastanza pertinente (e non quasi soltanto posciadistica, come sul simile «Letto matrimoniale» di Jean de Hartog).

Assistiamo ad una commedia abilmente fotografata: e non nego che lo spettacolo possa essere piacevole. Ma è come illustrare un racconto, anzichè dipingere. Decorativismo, per di più con un soggetto convenzionale nelle intenzioni, quanto filisteo nelle conclusioni. Non resta nulla in mano, del grande film americano, e dei suoi compiti storici.

Quale la ragione profonda di questa gretta povertà spirituale? Abbiamo solo le vicende di industrie che lottano, o ciò è l'espressione di uno stato di fatto storico?

Vito Pandolfi

IL PREMIO MURANO

A LUIGI CANDONI

E' ormai una lunga tradizione quella del Premio Murano, che dapprima fu per il romanzo (e allora toccò, e fu l'unica volta, ad Aldo Capasso) e poi è definitivamente divenuto Premio per opere di Teatro.

La Commissione giudicatrice è stata nel tempo varia; ne ho fatto parte anch'io nel passato, e allora ho potuto constatare come generalmente essa sia abituata a giudicare senza tener conto di pressioni e comprensioni, e come quindi l'onestà degli intenti ne sia l'attributo. Ciò che, per chi sa qualche cosa dei Concorsi letterari, è già dir molto.

L'organizzatore di questo premio è l'instancabile Vincenzo Filippone, che è per conto suo scrittore e commediografo, organizzatore e direttore di una rivista sempre più conosciuta per il teatro *Il Ridotto*, e uomo d'azione nel vero senso della parola. In ciò lo aiuta, oltre che la sua posizione sociale di direttore dell'Ufficio Stampa della Prefettura di Venezia, la sua innata bonomia e serena capacità di amare e prendere la vita come viene. E' un meridionale trapiantato a Venezia; ma un meridionale più attivo talvolta degli stessi settentrionali.

Il Premio anche quest'anno è stato assegnato a Murano, nell'isola dei cristalli e delle ardenti fornaci: e si usa attribuirlo sotto un argenteo pergolato nel mezzo di un simposio, che termina, come generalmente avviene, in modo dionisiaco, ciò che in questo caso significa sopratutto una classica bevuta dall'enorme Coppa Murano, che è opera artistica di pregio, da parte del vincitore.

Quest'anno il vincitore non è stato eletto direttamente dalla Commissione, e quindi non ha avuto un destino eccessivamente liscio. Si è voluto adottare il sistema escogitato da Filippone, ma che già si vede applicato anche altrove — per esempio nel recente premio Borletti — di far eleggere il fortunato dal giudizio stesso popolare. Poichè le commedie sono commedie intere in questo concorso, e non come brevi come se fossero per esempio in un atto, è evidente che non si possono montare tutte quelle che la Commissione propone al giudizio del pubblico. E allora la decisione è stata di sceglierne tre fra le migliori, e queste presentate al pubblico nella sala del Teatro del Ridotto veneziano in pubblica lettura animata, che doveva fare Diana Torrieri con la sua compagnia semistabile veneziana.

Questa lettura fu fatta venti giorni prima dell'assegnazione definitiva del Premio; e comprendeva i lavori di Luigi Candoni: *Un uomo da nulla*, di Giovanni Musso: *L'Uomo dell'Alba* e di Antonio Greppi *Il calcolo sublime*. Il lavoro del Musso, alla lettura, presentò forti pregi di umanità e di invenzione, ma sembrò un po' appesantito dalla troppo letteraria stesura. Quello del Greppi, che è commediografo di nome, era molto umano, ma si trattava di una trama leggera già nei suoi intenti di base. Così avvenne che il pubblico si orientò sopratutto verso il lavoro del Candoni, che è un giovane industriale udinese, il quale presentava pregi di invenzione del tutto fuori del comune, e sopratutto *volera* essere originale ad ogni costo — ciò che non ne è certo il pregio, ma tuttavia lo rende un lavoro ardito, moderno e vivace; senza dubbio vitale.

Sulla pubblica lettura ci sarebbe molto da dire; perchè è stato veramente un miracolo se il pubblico si è orientato ascoltando i lavori senza alcuna scena, con la lettura persino delle didascalie, e senza alcuna sonorizzazione; senza cioè quel tanto che fa invece anche la radio; e sopratutto mentre era distratto continuamente dalla presenza degli attori vestiti irreprensibilmente da sera. Mentre è evidente che il sistema migliore per una lettura è quello stesso della radio; di non far vedere nulla cioè all'ascoltatore, in modo che questi, sostando ad occhi chiusi nel buio o nella penombra, possa immaginare tutto quanto non vede; ciò che talvolta conduce ad effetti che sono anche superiori a quelli della recitazione teatrale, perchè spesso sono proprio le scene che disturbano la fantasia dello spettatore, molto più lata e rapida di esse.

Comunque, scelto il lavoro del Candoni, che era molto complicato nelle sue pretese sceniche, si trattava poi di presentarlo al pubblico in serata di gala nientemeno che nel magnifico teatro della Fenice. Una cornice maggiore mai non sarebbe potuta toccare ad un lavoro drammatico nè in Italia nè altrove.

E il Comitato del Premio Murano non ha fatto le cose miseramente: ha profuso sulla scena della Fenice tutti i mezzi e gli accorgimenti che ordinariamente sono necessari all'opera lirica, e, potrebbe dirsi, ancora di più di quanto anche nella lirica normalmente avviene.

Nella serata della rappresentazione la Fenice — questo immenso sogno giallino di un Teatro le cui grandi braccia hanno ormai abbracciato il mondo, questa lirica muta di dorate fantasie era tutto stipato, pieno come un uovo. Erano presenti anche Benassi e De Sanctis, e, per l'IDI, Alfonso D'Alessandro e Umberto Morucchio, con il Presidente del Comitato Favaretto Fisca, e tutte le autorità della città, e larga messe di critici.

Il lavoro di Candoni — che veramente aveva bisogno di una scena grande e fornita come quella di un grande Teatro d'opera — è sostanzialmente una fantasia esistenzialista, e potremmo dire, grosso modo psicoanalitica, in cui si alternano continuamente la trita realtà di una redazione di giornale (*Il gabbiano*) e le fantasie oniriche del protagonista, che ad ogni istante si assopisce sul tavolo o sulla macchina da scrivere; e sogna evasioni nel tempo e nello spazio. Così nel primo atto, che è molto fervido, e pare annunciare una commedia tutta metafisica — ciò che poi non è — lo spazio sembra esserne proprio il potagonista, come constatava entusiasticamente Memo Benassi, che disse all'autore: — Il protagonista evade, la scena si rabbuia, e lo ritroviamo sul trapezio che oscilla nel cielo su verso la notturna cupola scenica, e di lassù vede e constata — come in Wilder, da cui questo lavoro prende molte suggestioni — la alienziosa molteplice vita della piccola città; e poi sogna ancora un incontro antico con l'amico del cuore, che fu aviatore in guerra, a cui la sua anima è ormai per sempre legata in una sorta di complesso freudiano. Egli sarà poi sempre succube dell'amico, che subito apparirà in carne ed ossa nella redazione del giornale, finchè, per liberarsene, a un certo momento lo ucciderà in un alterco con la pistola che quello stesso gli aveva fornito perchè facesse una bella morte. Questo eterno succube delle allucinazioni, dei desideri e dei complessi

Continua a pag. 6. **Giulio Cogni**

CRONACHE MUSICALI

Per certe ruvidezze del tratto ed improvvise esplosioni d'ira, i direttori di orchestra non hanno mai goduto di una buona fama in fatto di convenienze sociali. Se si pensa però che devono fare i conti con un materiale plastico non sempre duttile e malleabile, come sarebbe necessario, la loro irritabilità, generalmente acquisita, appare del tutto comprensibile. I direttori non hanno mai avuto una vita facile nei loro rapporti con l'orchestra. Si narra che una volta von Bulow, provando con l'Orchestra imperiale di Pietroburgo, alla presenza dell'Imperatore Alessandro III, si trovò in disaccordo col primo fagotto sulla esecuzione di un fa. Il professore era per il fa bemolle, Hans von Bulow per il fa, naturale. Intervenne l'Imperatore che si pronunciò a favore del fagottista. Bulow non replicò e, voltosi allo massa orchestrale, disse con intonazione quasi militare: — Per ordine di S. M. l'Imperatore, fa bemolle —.

Oggi, è vero, non viviamo più in regime di assolutismo, ma non si deve credere che le cose siano troppo cambiate, poichè sono le stesse orchestre che non poche volte, specialmente quando i direttori sono alle prime armi, riescono ad imporre la loro volontà in materia di programmi o di interpretazione.

Più di una volta abbiamo dovuto fare constatazioni del genere, ed è perciò che i pubblici esami, che l'Accademia di S. Cecilia fa svolgere all'Argentina a conclusione dei Corsi di perfezionamento, hanno rappresentato per noi, questo anno, una piacevole sorpresa. Infatti, sotto la ferrea e nello stesso tempo intelligente disciplina del M° Previtali, cui è stato affidato il Corso di perfezionamento di direzione d'orchestra, la magnifica orchestra dell'Accademia ha consentito finalmente di far risaltare i meriti di tre giovani degni di seria considerazione. Abbiamo così ascoltato con piacere il programma diretto dal preciso e volitivo Piero Santi; abbiamo ammirato l'estroso e musicale Massimo Pradella, che si è impegnato validamente in un programma che comprendeva anche, tra l'altro, la difficile partitura di Debussy: Iberia; ed abbiamo infine apprezzato il valoroso ed equilibrato Carlo Franci nella sua ottima interpretazione dell'arduo concerto per Orchestra di Bartok.

•

Un tempo si esigeva il rispetto più scrupoloso non solo delle intenzioni del compositore per quella che era la sostanza musicale dell'opera, ma anche dei dettagli che riguardavano la recitazione e la rappresentazione in genere. Talvolta, anzi, si rasentava la sciocca pedanteria, come quando da una città di provincia, dove si tenevano le prove dell'Aida, fu inviato ad A. Ghislanzoni un telegramma del seguente tenore: "E' errore che Radamès, arrestato nel terzo atto consegni, la spada al gran sacerdote? Risposta pagata".

A. Ghislanzoni, che amava anche la burletta, messo con le spalle al muro vide il pericolo che correva: o mostrare di non essere ben informato d'una usanza del tempo dei Faraoni, o rischiare un anacronismo. Per salvare ad ogni modo il suo bagaglio d'erudizione storica e non mandare a male la risposta pagata, prese la penna e rispose: — Se spada di legno consegni pure; se spada di qualche valore non si fidi —.

Noi ora non diciamo che la tradizione sia qualcosa di sacro e intangibile e che specialmente nei suoi aspetti esteriori non possa essere interpretata con criteri più aderenti alla sensibilità moderna, ma non riusciamo neppure a immaginare quanto si è pensato di fare, stando a certe voci attendibili, a proposito dell'allestimento della "Forza del Destino" che dovrà concludere la stagione musicale del Maggio Fiorentino. La regia di quest'opera, infatti, sarebbe stata affidata a G. W. Pabst che avrebbe espresso l'idea di allestire il capolavoro verdiano con criteri assolutamente moderni nel senso di portare sulle scene persino cannoni, carri armati, fucili mitragliatori e, dulcis in fundo, turboreattori.

Le proteste del complesso artistico pare che abbiano indotto a più saggi consigli regista e Sopraintendenza del Teatro Comunale, ma la trovata, la notizia risponde a verità, rimarrà come triste documento di una certa sensibilità che non possiamo definire artistica.

Dante Ullu

OMAGGIO A NOVARA

Continuazione dalla pag. 1.

Nell'architettura medioevale il Baroni assegna giustamente importanza al tipo architettonico del «Broletto» datando la costruzione del primo palazzo dell'Arengo tra il 1173 e il 1205.

Ampia e documentata, ricca di sottili osservazioni è tutta la parte che egli dedica alla pittura: ma è impossibile seguire, anche solo in questo capitolo che particolarmente ci interessa, la serrata trattazione che ha il merito di far affiorare accanto alle opere più conosciute e studiate quelle solo di recente rivelate alla critica o addirittura sconosciute: testimonianze palesi della vitalità artistica di una regione nella quale l'arte, in tutti i tempi, ha impresso la sua orma di bellezza.

In questa opera monumentale la storia, l'arte, la letteratura, l'economia, hanno intensamente collaborato per offrire la più alta e durevole testimonianza che si possa rendere ad una regione e ad una città, quella d'un definitivo contributo alla cultura.

Valerio Mariani

• L'editore Gastaldi (Milano, via Leopardi, 22) ha bandito anche quest'anno, dotandoli di oltre due milioni di premi, i concorsi nazionali per opere inedite da pubblicarsi nelle sue Collane di *Poesia, Romantica, Narratori d'Oggi, Teatro, Cultura e Ragazzi.*

TRADUCENDO MALLARMÉ

Continuazione dalla pag. 1.

to e decantamento che esercita sul senso primario. E non importa se proprio a quel senso primario, indentificabile con maggiore o minore tensione dall'intelligenza critica, resta affidata la linea poeticamente rigorosa dell'invenzione; benchè anche, inscindibilmente, al va e vieni fra il senso primario e il decantamento in cui sfuma.

Nel caso delle « fuites », intendere in un modo o nell'altro non importa conseguenze per chi traduce, come invece nel caso della « faute »; anzi, chissà, visto quanto s'è detto della deliberata oscurità di codesta poetica, c'è caso che dopo aver letto « fuites » nel solo senso di « fughe delle Ninfe », debba ammettersi che il poeta, scrivendo, abbia careggiato apposta l'altro significato a cui la parola si presta, — se non addirittura il significato di fughe in senso tecnico-musicale! Tuttavia, traducendo o soltanto leggedo, non si può intendere poeticamente, fuorchè respingendo all'estremo margine possibile ciò che, nella ricerca di polivalenze verbali, resta testimonianza di qualcosa, come di una mania: sia pur essa punto estremo di un lavoro poeticamente legittimo. Ogni medaglia ha il suo rovescio, ed è facile trionfo scoprire in un poeta i difetti delle sue qualità. Rispettiamo i difetti, inseparabili dalle qualità; ma siano ciò che sono, difetti: e traducendo, dove l'ambivalenza è difficile a rendersi, o resa, finirebbe in quella specie di corsa ad ostacoli che è lo sforzo di conservare traducendo un giuoco di parole, rinunciamo senza rimpianti al doppiosenso impoetico, attenendoci all'altro. Non temete: pure così semplificata, la poetica oscurità di cui gronda il ricchissimo testo, nel senso dell'allusivo, suggestivo, evasivo, avrà sempre campo a manifestarsi: non foss'altro nel continuo uso delle perifrasi che suggeriscano anzichè dire, nel ritmo delle immagini, come s'introducono e come stanno in relazione fra loro.

« Mi chiarirà — poi libertà », diceva l'Alfieri; chiarito poi in effetti dalla « libertà », in quanto simbolo di una sopravvenuta nuova temperie storica, cioè insieme di una nuova poetica, erede e chiarificatrice di quella in cui lavorava lui; « libertà », che perciò stesso affrettò il caduco dell'opera sua, le « intenzioni », valide bensì al poeta come toglierà loro in effigie), sia il brano nell'insieme del componimento. Infatti, le fughe come « evasioni immaginative » riallacciano bensì il brano 52-61 a quello immediatamente anteriore, concluso ai v. 48-51, dov'è detto il potere decantatore della musica sul sogno sensuale; ma così intendendo troppo esclusivamente, va perduto il « tempo » di stacco e ripresa, indicato fra i due brani con uno degli amplissimi spazi bianchi, che segnano le arsi e tesi fra strofe e strofe del poema. Il quale procede nel ritmo di un continuo e vaghissimo andirivieni, intorno alla fondamentale immagine delle Ninfe desiderate e scomparse, immagine della sfuggente realtà (ci voleva il Croce dei momenti peggiori, per vedervi nient'altro che il grezzo e impotente sensualismo del suo spunto, meno ancora che del suo testo!); e quell'andirivieni non consente la continuità di un discorso accresciuto progressivamente su se stesso, fuorchè, appunto, nelle sempre ritornanti volute, musicali e poetiche volute, al centro base. Cosicchè la maggior evidenza e immediatezza degli appellativi rivolti alla siringa nel v. 52, se intesi letteralmente, coincide con la *lectio difficilior* implicita invece nel fatto di allacciare il brano in ragione di musica, sì ai versi che immediatamente precedono, ma insieme e sopratutto a quelli delle Ninfe fuggite (come giustamente, per questo punto, il Contini).

Vero è, che la compresenza di più sensi in una sola parola, è sempre potenziale alla poetica, in cui funzione lavora il Mallarmé; anche nel *Monologue*, per cui basti l'aggettivo « vaine » del v. 49, che può riferirsi contemporaneamente alla « mousse » che immediatamente precede (forse proprio perciò attribuzione sbagliata), e alla « vigne alanguie »; col voluto effetto di tenere continuamente in allarme l'attenzione del lettore, lungi da abbandonarlo mai all'onda del canto. Divagazione episodica, quasi giuochi di parole, che un po' di sforzo chiarisce; suo scopo è aggiungere, luogo per luogo, un'oscurità, il cui poetico ufficio sta nell'allontanamento aiuto al fare, ma sorde alla resa della pagina, da cui dunque, leggendo poeticamente, giova sbacarle, figgendo lo sguardo soltanto (o sostanzialmente) al discorso poetico che per sé beato si svolge, attraverso e accanto al compiacimento di oscurità per maggiore sforzo concentrativo, o per altri effetti cercati. *Mutatis mutandis*, il medesimo si verificò per il « fumoso enigma » del Foscolo; *mutatis mutandis*, accade ai nostri giorni per il Mallarmé. Non per nulla, nello stesso contesto ermetico-simbolista dell'*Après-midi*, il Contini ha potuto mettere in luce la superstite se non preminente falsariga, non simbolista ma parnassiana, e direi cartesiana, su cui opera come dal di fuori l'ermetismo simbolico; tantochè non si potrebbe estendere a codesto ermetismo il verso virgiliano, « rerumque ignarus imagine gaudet », come si poté, un po' scherzando, con l'ermetismo venuto poi. Il Mallarmé, abbiamo visto, di una ragione logica, in cui funzione stemperare le immagini, non è mai « ignarus »: non come impoetica struttura (se mai ne esistono in poesia), come propria carne e sangue del fantasma poetico. Anche perciò, non sembri arbitrio la semplificata lettura dell'*Après-midi*, che noi proponiamo; è il genere di lettura che sempre i posteri conducono delle opere nate all'insegna delle poetiche precedenti, non appena essi medesimi ne sono usciti fuori: una lettura del poeta « malgré lui »: che cioè rifiuta di farsi feticcio degl'idoli.

Tutt'altro che forzatura e arbitrio, una lettura « malgré lui » costituisce essa il più vero omaggio reso a poeta: riconoscere morto bensì quello che per lui era Giove, ma riconoscere insieme che l'inno, da lui sciolto a Giove, parla anche per noi. Il resto trova luogo, come no? nella storia della cultura; costituisce come l'ha condizionato, indispensabile avvio alla comprensione dell'inno; ma non è ciò per cui l'autore dell'inno merita di essere distinto anche da noi come poeta. Spesso, non sempre, da un certo punto in poi, è distrazione della poesia.

Eurialo De Michelis

LUCIANA E IL DISEGNO

Continuazione dalla pag. 1.

(essendo sicuro, dentro di sè, che il suo disegno è uno scarabocchio). Il metodo dell'insegnamento del disegno dipende, da parte del maestro, dal sapere suggestionare, invogliare, gli scolari. Poi, naturalmente, la suggestione non basta. Ed allora è in quel che segue che il buon maestro dà veramente prova d'essere tale: nelle correzioni, o meglio detto, nella critica del disegno: eseguito esclusivamente dalla mano del neofita allievo. Se io incomincio a criticarglielo a rotto di collo, se io incomincio a dirgli « non sta bene qui, non sta bene qua, cancelliamo tutto » o — peggiore ancora — « voltiamo il foglio e ricominciamo dalla parte pulita » ecco che lo scolaro si adombra, si disanima, s'avvilisce. Dice, dentro di sè, contro di sè, « accipicchia, io non vi riesco » « non vi sono vocato ». E così, scoraggiandosi, si disamora. E non combina più nulla. O, peggior cosa ancora, arretra simile ad un gambero. S'appoggia alle stentoree regolucce, misura, tenta proporzioni, teme inezie: teme che la linea tracciata non sia retta. Adopra la riga, la squadra per disegno — come quello dal vero — che è tutt'altro che geometrico. Fra le altre cose, nei quadri dei celebrati pittori di linee rette ne esistono pochissime o nulla. Ho detto, dianzi: la critica sia orale. E' tale il rebus. Una osservazione critica « sbagliata » nuoce all'allievo, come ad un viandante nuoce che gli si indichi che, per recarsi alla Basilica di San Pietro si debba andare verso Ponte Milvio. E' naturale che, allora, — con la regola sbagliata in testa — (regola è direzione) più l'allievo anfana e più s'allontana dalla meta desiderata. Se un medico per guarirti dal mal della gotta t'indica di mangiare cose come le sardine o come i maccheroni eccessivamente conditi, invece di recarti sollievo fa sì che tu ammali in peggior modo.

E quali, dunque, siano le buone osservazioni (la buona critica) che il maestro può fare al suo allievo è cosa difficile a dire: è — soprattutto — cosa troppo lunga. Le osservazioni vanno fatte caso per caso. A seconda. A seconda della personalità manifestata attraverso gli elaborati (anche se consistano nei primi disegni) dell'allievo novizio. In altre parole, se un allievo dimostra tendenza alle linee armoniose, fantasiose, e tu gli rompi le scatole con le regole del tre semplice bazzica scopa, allora tu lo rovini: per fargli bene gli fai male perchè sei proprio tu, caro maestro, che tenti deformare la personalità dell'allievo. Tutto consiste, in quanto a critica, a riconoscere il carattere, l'anima, la tendenza (e lo stile che ne sortirà fuori spontaneo) dell'allievo neofita. Mi andrei — ripeto — per le lunghe (quanto un intiero libro) se io accennassi alle giuste ed alle ingiuste critiche. Ma, soprattutto, occorre non scoraggiare gli allievi e non costringerli (come ha fatto la maestra con Luciana) a fare disegnini pazienti, meticolosi, stupidini: tanto da meritare soltanto sette. E dire che, istintivamente, Luciana disegnava così bene! Ormai dovrò io accingermi all'ardua fatica del disadombrarla. Del tornare a farle amare il disegno, quale arte creativa, libera, sciolta, bella, bellissima.

Ma è più difficile raddrizzare le gambe di un metodo (imposto e sbagliato) che non incominciare ad insegnare a tabula rasa. Io preferisco che vengano, alla mia Scuola del museo, allievi che non abbiano, in precedenza, disegnato mai; o disegnato soltanto spontaneamente, per conto loro, e magari sul piancito a mattoni dell'altana domestica. Morale della favola è che le lezioni di disegno andrebbero impartite, anche nelle scuole elementari da un insegnante pittore. Altra morale della favola è che esistono pessimi e pessime professori e professoresse di disegno. Presero il diploma chissà come. In tempo di guerra. Ve ne sono, però, anche di ottimi e di ottime ed è di costoro che il Ministero (della P. I) si dovrebbe giovare per inviarli in missione (più che non in dolenti ispezioni mortificatrici) nelle pubbliche scuole elementari.

Durante tali missioni il buon insegnante — il buon pittore — dovrebbe fraternamente fare osservare alle care maestre (nobili Ifigenie sacrificate con scarsi stipendi, creature che sacrificandosi rendono alla società umana il mille per l'uno che da essa ricevono) che il disegno vuole un metodo d'insegnamento: ecc. ecc.

Luigi Bartolini

IL PREMIO MURANO A LUIGI CANTONI

Continuazione dalla pag. 5.

d'infanzia, Giulio — che una volta si « suicida » anche sul serio, gettandosi in mare per produrre una interessante notizia — è il protagonista del dramma. Figlio di una mondana fatua e attempata, sarà succube anche di lei; e come tutti i succubi, a lei e all'amico incube si ribellerà nei modi più violenti fino alla finale liberazione nel delitto.

Questa è la sostanza del lavoro, fervido di lampi d'ingegno e di fantasia, zeppo di situazioni e vigilatissimo in tutti i momenti delle sue surreali espressioni, che pretendono realizzare sulla scena le alternanze della realtà tridimensionale di tutti i giorni e della realtà senza riva nè confini del puro sogno. Non ci voleva perciò meno di un forte e fantasioso scenografo, come Mischa Scandella, e di un regista appassionato, giovane come l'autore stesso del lavoro, Gianfranco De Bosio, per far vivere senza impotenze e pericolosi errori o inadeguatezze un dramma, che ha bisogno di tutte le risorse sceniche riservate usualmente all'opera lirica.

Al successo erano necessari, come abbiamo detto, un teatro di vastità e risorse eccezionali come la Fenice, o una ardita regia e scenografia. Ma era necessario anche, per reggere certe perigliose situazioni che oscillano appunto, come la fantasia di Giulio, sul trapezi, una recitazione veramente magnifica, come quella di questi splendidi giovani attori guidati da Diana Torrieri. La quale è stata una fascinosa Irina (Irina è la fidanzata potenziale o reale dell'uno e dell'altro amico, e la fatua piccola gagà figlia del direttore, che tuttavia nei sogni dell'allucinato prende alternativamente proporzioni magiche e quasi epiche, come la protagonista di *Piccola Città*). La madre mondana e viziosa è stata impersonata assai bene da Pina Cei, che era soltanto un po' troppo giovane e schietta; mentre un insuperabile Giulio è stato Enrico Salerno, carico di tutte le risorse fisiche e spirituali necessarie per incarnare il personaggio; ottimo Curzio (l'amico) Ivo Garrani; e anche gli altri hanno fatto bene.

Il pubblico è rimasto dapprima sconcertato, non sapendo probabilmente come giudicare un lavoro così sfacciatamente fuori del comune. Ma poi si è mosso e ha battuto le mani con sempre maggiore calore. Così alla fine è apparso alla ribalta anche l'autore, chiamato più volte.

Giulio Cogni

VENEZIA GIULIA
ROMANA, VENEZIANA E ITALIANA

III.

Mirabile la partecipazione degli istriani alle imprese contro gli Uscocchi, antenati predoni degli attuali dominatori dell'Istria, che minacciavano alla fine del secolo XVI e al principio del XVII la libera navigazione dell'Adriatico assalendo spesse volte le località venete. La fedeltà degli istriani a Venezia ebbe la sua luce d'eroismo in molti episodi, dei quali ricordevole è il sacrificio di Gaspare Calavani di Fianona, che di fronte agli Uscocchi che avevano occupato il suo paese si rifiutò di inneggiare all'arciduca d'Austria e si lasciò scuoiare al grido di « Viva San Giusto! » Gli istriani, da gente di mare par loro, combatterono nella più grande battaglia navale della cristianità, a Lepanto nel 1571, nella guerra di Candia, dove rifulse l'eroismo del capodistriano Biagio Giuliani, che come più tardi Pietro Micca morì assieme con tutti i suoi facendo saltare in aria il forte di San Teodoro a La Canea. I marinai istriani si distinsero mirabilmente pure nell'ultima grande azione della Serenissima alla fine del secolo XVII, sotto la guida di Francesco Morosini.

Come Roma così Venezia lasciò con i suoi monumenti, nell'Istria, le opere dello spirito e nell'animo delle sue popolazioni i tesori della civiltà che mai si potranno distruggere, pena la distruzione della stessa civiltà.

Una nuova vita si inizierà da ora per i giuliani, vita di durezze, di ostilità, di contrarietà ma che alla fine porterà a una ambita conclusione: alla redenzione. Però si è ancora molto lontani da essa. Ci saranno tante lotte sotto due dominazioni, una breve ma non per questo lieve, quella francese, una lunga da sembrare eterna, quella austriaca. Di tutt'e due molto lessi nelle storie locali e sentii dalla viva voce degli istriani. Se anche nei discorsi talvolta è entrato quello che di buono gli austriaci fecero per tenersi legate quelle nostre popolazioni, non mai e per nessun motivo si riverberò qualche ombra sull'Italia.

Dopo avere iniziata con la guerra di successione spagnola la sua grande politica italiana, l'Austria, dietro il declino di Venezia, sorgeva potente. La sua grande ambizione di sostituirsi alla Serenissima era finalmente compiuta. Nel rilassamento della vita per la decadenza della repubblica, essa proclamava la libera navigazione nell'Adriatico e dichiarava Trieste e Fiume porti franchi, dando così principio ad una attività commerciale e marittima austriaca in quel mare. Ai suoi disegni si opporrà il grande conquistatore d'Europa, Napoleone, il quale, se dopo avere abbattuta la repubblica veneta tanto cara agli antenati, procurerà tante illusioni negli animi dei giuliani che sognavano sotto di lui una nuova vita, alla fine non seminerà che ostilità. Infatti se con la pace di Presburgo egli ritoglieva l'Istria all'Austria, alla quale l'aveva ceduta con la pace di Campoformio e di Luneville, aggregandola all'Italia, con le riforme onerose e quelle ledenti il sentimento religioso e la sanità della famiglia, perdette in pochi mesi ogni germoglio di simpatia. Basti dire che la classe marinara, peschereccia e mercantile, per il danno che avevano subito erano pronte a schierarsi per l'Austria e ad invocarne il ritorno: questo fecero intendere con le sollevazioni in alcuni paesi. Un altro atto compiva Napoleone contro il sentimento dei giuliani: li distaccava dal reame d'Italia con la costituzione delle provincie illiriche dell'impero.

Mentre l'astro napoleonico stava per tramontare, l'Austria ritornava con il suo fiuto sulla preda prediletta. Al Congresso di Vienna ebbe poi assicurate con la Lombardia e il Veneto le cosidette provincie illiriche, in seguito al quale fu costituita la provincia del litorale austriaco diviso in tre circoli; di Gorizia, di Trieste, di Fiume. Poco dopo, Fiume fu unita all'Ungheria; Trieste e la Venezia Giulia passeranno sotto il governo asburgico per un secolo. Per un intero secolo la regione Giulia non vedrà nei suoi territori se non la polizia e sarà un secolo intero di agitazioni dell'animo e di partecipazione al risorgimento d'Italia dei suoi figli.

Che la dominazione di Venezia non fosse stata assolutamente straniera, ma invocata in difesa di quelle nostre genti per la sua giustizia imparziale, per le affinità etniche e linguistiche e per il benessere che essa sapeva creare, si vide, non solo durante l'occupazione francese, ma si vedrà meglio durante la dominazione austriaca. Infatti sebbene in quel tempo l'Austria non dimenticasse del tutto di avere sotto di sè popolazioni che si erano conquistate un grado di civiltà e che quindi non avrebbe potuto amministrare senza fare qualche concessione, di fronte a sè trovò tutt'altro che dei sudditi e invece sempre un popolo mutilato ma pur sempre vivo nel sentimento di ricongiungersi alla propria patria. Per questo a nulla poté valere il controllo della polizia austriaca sospettosa e severa per impedire che la Carboneria, la Massoneria e la Giovane Italia penetrassero nella Venezia Giulia. Lo spirito di ribellione covava nell'animo dei giuliani, tanto che le rivoluzioni italiane del 1820, 1821 e 1831 furono rivissute intensamente con molte speranze sulla propria sorte.

A Trieste, nel 1836, ebbe vita un giornale che nel titolo riassumeva tutto il programma dei nuovi tempi, *La Favilla*, animato dalla collaborazione dei migliori istriani, e che in un decennio di vita preparerà gli animi agli eventi quarantotteschi. Inoltre i triestini favorivano nel modo migliore possibile la generosa impresa dei fratelli Bandiera. La rivoluzione di Parigi e le insurrezioni di Vienna, Venezia, Milano molto rialzarono il morale dei giuliani che dopo la costituzione largita da Ferdinando I fecero manifestazioni in cui non mancarono coccarde tricolori. I commissari imperiali andavan chiedendo quale fosse il loro desiderio sulla sorte futura del paese e avevano in risposta recise parole: « Quello che sarà di Venezia, sia anche di noi ». La repubblica era da loro sempre amata perchè era l'Italia, ma intanto staccati da Venezia e dal Veneto, ai cui moti rivoluzionari non avevano subito potuto unirsi, i giuliani guardavano a Trieste, attendendo da essa, loro capitale morale ed economica, il segnale di un'azione comune.

Trieste, attraverso il lavoro dei suoi traffici impose il suo linguaggio, i suoi costumi, la sua pronta intelligenza, la sua costanza e la sua fierezza. E i triestini, più che nel passato, ora che stava per iniziare il cinquantennio decisivo del riscatto, pur apprendendo con facile attitudine i più importanti linguaggi di ogni importazione, li seppero dominare e servirsene ai fini della grandezza del loro emporio, sempre e intensamente coltivando quella che era la loro suprema ragione d'esistenza nazionale, il linguaggio patrio, promuovendo con raddoppiati sforzi, appena ne furono in grado, tutti gli istituti che conferissero nuova vitalità e prestigio alla loro antichissima civiltà italica. Per questo Trieste sarà chiamata la capitale morale degli italiani adriatici.

Intanto che a Venezia e a Roma, dopo l'insuccesso della prima guerra del risorgimento, molti giuliani e dalmati caddero offrendo il proprio sangue, il governo austriaco riconobbe indirettamente la italianità dei territori ex veneti, indicendo le elezioni. Uomini di cultura, di fede nei destini della Venezia Giulia e di tenace combattività, salgono sulla scena della storia. Carlo De Franceschi era fra coloro che consideravano l'astensione dal parlamento come un puro atto di follia, dal momento che grandi avvenimenti urgevano e grandi cose potevano mutare. Il programma dei deputati istriani è uno: ispirarsi e battersi per i superiori interessi dell'Istria, congiunti a quelli della nazione. E l'occasione di entrare in campo non si fa attendere. Infatti alla Costituente di Francoforte un deputato germanico, Raumer, propone che l'Istria veneta venga aggregata alla Confederazione germanica. « L'Istria è essenzialmente italiana per lingua, per costumanze, per memorie, per religione, per simpatia, per monumenti e per posizione geografica », rispondono in una protesta presentata alla Costituente i suoi deputati.

(*Continua*).

Casimiro Fabbri

LA DANTE

ALL'ESTERO

● Il gruppo giovanile della « Dante » di *Alessandria d'Egitto* ha promosso, negli ultimi mesi, importanti conversazioni letterarie, trattenimenti musicali, artistici e culturali, gite sociali e proiezioni di films e documentari italiani. Queste manifestazioni hanno avuto luogo nella nuova sede del Comitato, inaugurata recentemente con una conferenza del prof. Giuseppe De Logu su « L'artigianato, fattore morale ed economico della civiltà italiana ».

● Gli allievi ai corsi di lingua e letteratura italiana della « Dante » di *Beirut* hanno festeggiato la conclusione dell'anno scolastico con un trattenimento ricreativo e una gita escursionistica nell'antichissima città di Tiro. Lo stesso Comitato ha celebrato la « Giornata della Dante » alla presenza del Ministro d'Italia nel Libano e di numerosi soci italiani e libanesi. Per l'occasione il prof. Carlo Brighenti ha letto e commentato il canto dantesco di Matelda.

IN ITALIA

● La « Giornata della Dante » è stata celebrata ad *Agrigento* con una simpatica cerimonia per la consegna di libri-premio offerti dal Comitato ai migliori alunni delle Scuole locali. Per l'occasione il prof. Vincenzo Sambito ha illustrato ai presenti il significato della manifestazione e il prof. Mario Pensa ha svolto una conferenza sul tema « Attualità dantesca ».

● Il Comitato di *Lucca* ha istituito recentemente numerose scuole popolari in varie località della provincia. Queste scuole hanno già iniziato il regolare funzionamento nei centri di S. Vito, Diecimo Pescaglia, Guamo e Campolennisi.

● Per i soci operai della « Dante » di *Parma* sono stati organizzati corsi di lingue moderne, conferenze di cultura generale e gite turistiche e culturali. I corsi per i nostri lavoratori sono completamente gratuiti.

● Durante una serata letteraria promossa dal Comitato di *Rovigo* sono state lette commedie di Luigi Pirandello ed eseguite dizioni di poesie di D'Annunzio e del Manzoni.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

Tip. Ed. ITALIA - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 299 Tribunale di Roma